

Брагина Наталья Николаевна



**Мироздание А. Платонова:
Опыт культурологической реконструкции**

24.00.01 – Теория и история культуры

АВТОРЕФЕРАТ

**диссертации на соискание ученой степени
доктора культурологии**

Шуя – 2010

Работа выполнена на кафедре культурологии
ГОУ ВПО «Шуйский государственный педагогический университет»

Научный консультант: доктор филологических наук, профессор
Океанский Вячеслав Петрович

Официальные оппоненты: доктор философских наук, профессор,
Кондаков Игорь Вадимович

доктор культурологии, профессор
Юрьева Татьяна Владимировна

доктор филологических наук, профессор
Орлицкий Юрий Борисович

Ведущая организация Московский государственный университет
культуры и искусства, кафедра
культурологии и антропологии

Защита состоится **18 ноября 2010 г. в 11.00** на заседании диссертационного
совета Д М. 212.094.04 при ГОУ ВПО
«Костромской государственной университет имени Н. А. Некрасова»
по адресу: 156961, г. Кострома, ул. 1 Мая, д. 14а.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке ГОУ ВПО
«Костромской государственной университет имени Н. А. Некрасова»

Автореферат разослан « ____ » _____ 2010 г.

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА КГУ



0000730122

И. о. ученого секретаря диссертационного совета
доктор филол. наук, профессор *В.В. Тихомиров* В.В. Тихомиров

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования. Культурология как академическая наука сложилась позже других гуманитарных дисциплин. Это вполне естественно, так как задача этой науки – обобщение всего предшествующего опыта человеческой деятельности в самых разнообразных ее областях. Вследствие этого предмет культурологии до сих пор остается дискуссионным. Мы вправе относить к области культурологи труды философов и социологов, историков, мифологов и искусствоведов, так как в основе их исследований лежат вопросы культуры. Гете, Шопенгауэр. Ницше, Шпенглер, Вайнингер, представители русской философской школы начала XX века и другие ученые сейчас воспринимаются именно как культурологи, что позволяет говорить о том, что культурологическая тенденция имеет очень глубокие корни. Однако слишком большой разброс в предметной сфере свидетельствует о недостаточной разработанности методологии этой науки, и вопрос этот представляется нам наиболее актуальным.

Совершенно очевидно, что культурология как обобщающая дисциплина ориентирована на синтез философии, искусства и науки, на осознание общих закономерностей процессов в разных областях человеческой деятельности. Однако метод, представляемый данной работой, серьезно отличается от того, который можно считать уже традиционным в культурологии.

Обычно культурологические исследования ориентированы на изучение большого количества разнообразных фактов, явлений, культурных объектов, которые, складываясь в мозаику, представляют обобщенный образ изучаемого культурного феномена. Мы же предлагаем иной путь: избрав в качестве материала для исследования единственный объект – литературное творчество Андрея Платонова, – попытаться через него воссоздать целостную картину мира. Это отвечает учению Гете о *tune*, следует его формуле:

«Что такое общее?

Единичный случай.

Что такое единичное?

Миллионы случаев».

В работе мы опираемся на многочисленные литературоведческие исследования, посвященные творчеству Платонова, но классический литературоведческий подход оказывается узок для решения поставленной задачи. Поэтому помимо литературных исследований мы будем использовать труды философов, мифологов, музыковедов, искусствоведов разных направлений, что представляется нам необходимым для изучения феномена Андрея Платонова.

Выбор именно этого автора не случаен: почти ровесник века (год рождения Платонова 1899), писатель являет собой именно **тип**, жизнь и творчество которого отразило судьбу русской культуры первой половины XX

века, а посмертная судьба его сочинений высвечивает многие культурные процессы вплоть до сегодняшнего дня.

Но и осознание явлений советской и постсоветской культуры оказывается только шагом на пути к метафизическому платоновскому космосу, в свою очередь представляющему одно из ипостасных раскрытий Божественного творения.

Культурология, по самому своему статусу ориентированная на научный синтез, не может ограничиваться «строгой научной» парадигмой только одной дисциплины. Метод анализа, соответствующий культурологии как научной дисциплине, должен обладать определенными качествами.

Такой анализ должен быть:

1. междисциплинарным, то есть вобрать в себя наиболее продуктивные, проявившие себя в практике, приемы толкования глубинных, скрытых смысловых пластов текста, выработанные в разных науках, поскольку культурология по своему статусу ориентирована на научный синтез;

2. достаточно универсальным, чтобы «работать» не только при анализе вербальных текстов, но и применяться при изучении разных видов искусства;

3. направлен на исследование глубинных структур текста, которые несут информацию не о частной проблематике конкретного произведения, но о самых общих объективных смыслах, отражающих ментальные и культурные свойства человека, о мифологических основах текста¹.

Полностью разделяя точку зрения М. Эпштейна о необходимости изыскания в произведении тех глубинных смысловых пластов, которые не столько проговариваются автором, сколько «умалчиваются» им², мы предлагаем прочтение Платонова через **музыкальное** восприятие его поэтики. Речь идет не о нахождении прямых музыкальных аналогий и не об описаниях музыки, которыми изобилуют многие тексты Платонова, а о музыкальности как имманентном свойстве его произведений, об «идее» музыки, проявленной через вербальный текст.

Такой подход продиктован самим положением музыки в ряду искусств. Этимология слова восходит к греческому пантеону, где среди девяти муз – дочерей Зевса и Мнемозины – не было ни одной, специально покровительствующей музыкальному искусству. Это означает, что музыка как эквивалент гармонии и красоты, «эйдос» музыки – внутреннее содержание **любого** искусства. Музы – буквально – «мыслящие», то есть любой объект,

¹ О связи культуры и мифа мы согласны с мифологом Г.В. Зубко, которая в монографии «Миф: Взгляд на мироздание» пишет: «Миф по отношению к культуре является своего рода кодом, в котором имплицитно присутствуют все составляющие культуры. Таким образом, в связке Миф-Культура, как я полагаю, ведущим элементом является Миф». // Зубко Г.В. Миф: Взгляд на мироздание. - М.: Университетская книга, 2008. - С. 16-17.

² «Мы сосредотачиваемся на метафизических смыслах в той степени, в какой они подрывают любую идеологическую трактовку произведения, основанную на прямых высказываниях писателя или буквальном понимании его образов как идей в наглядном изложении». Эпштейн М. Слово и молчание: Метафизика русской литературы. - М.: Высшая школа, 2006. - С. 15.

являющийся проводником мысли, а значит, наделенный смыслом и отлитый в определенную форму, уже по сути своей музыкален.

А. Шопенгауэр идет еще дальше по пути понимания универсализма музыки и наделения ее свойствами абсолюта. Идею музыки он рассматривает как объективацию мировой воли, а отнюдь не продукт человеческой (и даже Божественной) мысли. Таким образом, музыкальный подход является, на наш взгляд, наиболее адекватным для раскрытия в произведении метафизических слоев умолчания, для нахождения вечных универсальных импульсов, порождающих всякий раз конкретные образы и сюжеты.

Для специфического «музыкального прочтения» метатекста Платонова имеется много дополнительных частных предпосылок, главная из которых – мифологичность платоновского творчества.

Связь творчества писателя с мифом, с мифопоэтическими образами – одна из наиболее обсуждаемых проблем в платоноведении. В той или иной степени ее касаются практически все, пишущие о Платонове, хотя выводы делаются очень различные: от трактовки всей образной сферы Платонова как отражения конкретных мифологических представлений (как языческих, – например, М. Дмитриевская, А. Кулагина, так и христианских: О. Алейников, Н. Васильева и др.), до стремления отгородить Платонова от всякого мифологизма и трактовать платоновские бинарные оппозиции «жизнь-смерть», «добро-зло» и т. п., составляющие основу мотивной ткани метатекста писателя, со строго рационалистических, культурно-исторических позиций (В. Вьюгин), или само понятие мифа низводить до значения идеологического вымысла (Н. Полтавцева).

Говоря в дальнейшем о мифологизме и мифологическом мышлении в связи с творчеством Платонова, мы будем иметь в виду характерный тип сознания. Он не связан ни с какой конкретной мифологией или религией, но образы, создаваемые на его основе, вызывают ассоциации с самыми разными мифологическими прототипами, так как в основе любой мифологии лежат архетипические структуры (в трактовке понятия архетипа и символа мы опираемся на теорию К. Г. Юнга). Такой характер «мышления архетипами» можно назвать как мифологическим, так и космическим: в данном случае это тождественные понятия.

Степень изученности проблемы. Данная проблема потребовала комплексного, синкретического подхода к вопросу ее изученности, разделение исследования научной ситуации на несколько этапов. Прежде всего это было подробное изучение литературоведческих работ, связанных с творчеством А. Платонова³. В последние десятилетия XX века (начиная с 1980-х годов), в связи с публикациями в СССР многих прежде неизвестных произведений А. Платонова и переизданием более выверенных, освобожденных от

³ Во Введении дается подробный анализ истории «платоноведения», его основных этапов и общих тенденций.

редакторских искажений ранее издававшихся текстов, возникает большая исследовательская литература о творчестве Андрея Платонова. Это прежде всего монографические исследования В.А. Чалмаева, В.В. Васильева, Н.Г. Полтавцевой, Н.В. Корниенко, В.Ю. Вьюгина, Н.М. Малыгиной, Л. Карасева, И. Спиридоновой и др. Наиболее полно срез платоноведческой литературы во всех направлениях научных изысканий представлен в регулярно издававшихся сборниках материалов международных конференций и семинаров «"Страна философов" Андрея Платонова: Проблемы творчества» (вышло шесть выпусков в издательстве «Наследие» и ИМЛИ РАН) и «Творчество Андрея Платонова. Исследования и материалы. Библиография» (вышло четыре выпуска в издательстве «Пушкинского дома» – СПб). В этих изданиях особый интерес представляют работы как вышеназванных авторов монографий, так и О. Алейникова, М. Дмитровской, А. Кретиной, А. Лысова, М. Михеева, Т. Никоновой, Е. Рудаковской, Т. Садовой, С. Семеновой, И. Сорокиной, Н. Шубина, Е. Яблокова. В этих же сборниках представлены исследования зарубежных славистов, занимающихся изучением творчества А. Платонова. Для нашей работы особенный интерес представляли статьи Х. Гюнтера (Билефельд), Л. Дебюзер (Берлин), О. Жунжоровой-Фишерман (Будапешт), Х. Костовой (Хельсинки), Т. Лангерак (Амстердам), А. Ливингстон (Кольчестер), Э. Наймана (Вашингтон), С. Нонака (Токио), Р. Чандлера (Лондон), А. Эппельбоин (Париж).

Особый интерес для нашего исследования представляли научные труды, только в частности касающиеся творчества А. Платонова, или вовсе не касающиеся его, но уделяющие основное внимание методам интерпретации литературного текста, раскрытия в нем глубинных семантических пластов. Это прежде всего книга М. Эпштейна «Метафизика русской литературы: Слово и молчание», а также трактаты М. Гаспарова «"Литературные лейтмотивы": Очерки русской литературы XX века», Л. Карасева «Онтология и поэтика», И. Силантьева «Поэтика мотива», П.М. Фортунатова «Ритм художественной прозы».

Терминологический аппарат исследования (в ее литературоведческом аспекте) базируется на классических литературоведческих трудах М.М. Бахтина, Ю.Б. Борева, А.Н. Веселовского, В.В. Виноградова, М.П. Гаспарова, В.М. Жирмунского, А.В. Михайлова, Б.В. Томашевского.

Исследование текста на современном этапе невозможно без привлечения разработанной в лингвистике современной «теории текста». В этом аспекте наиболее близко соприкасающимися с нашей трактовкой «глубинной структуры текста» оказались работы Н.А. Вепревой, И.Р. Гальперина, Б.М. Гаспарова, С.И. Гиндиной, М.А. Дмитровской, И.А. Солодиловой, З.Я. Тураевой и некоторых других авторов (см. библиографию).

Особое место в методологическом корпусе исследования занимают фундаментальные работы семиотико-культурологического характера, трактаты по герменевтике и структурализму Р. Барта, В. Библихина, С. Бочарова,

В. Дильтея, С. Лангер, Ю. Лотмана, Б. Мейлаха, А. Потебни, П. Рикера, И. Топорова, М. Хайдеггера, В. Шкловского, Г. Шпета, Р. Якобсона.

Философский аспект исследования, предполагающий рассмотрение любого культурного объекта как сколка с одухотворенного Мироздания, основывается на философских трактатах преимущественно эпохи романтизма, поскольку они имеют ярко выраженный культурологический характер. Это труды Г.Ф. Гете, Ф. Шлегеля, А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, О. Шпенглера, З. Фрейда, К.-Г. Юнга.

Важнейшую часть нашего исследования представляет мифологическая трактовка семантики текстов. Теоретической базой для подобного подхода стали как повсеместно известные мифологические трактаты, так и некоторые исследования последних лет, развивающие этот аспект, в частности, в связи с творчеством А. Платонова. Это А.К. Бабурин, Е.В. Брель, М.А. Дмитриевская, В.Г. Зубко, В.В. Иванов, К. Леви-Стросс, А.Ф. Лосев, Е.М. Мелетинский, В.Я. Пропп, М.И. Стеблин-Каменский, В.Н. Топоров, Дж. Фрезер, О.М. Фрейденберг, М. Элиаде.

Поскольку предлагаемая работа междисциплинарна, особое место в ней занимает музыковедческий аспект. В качестве теоретической основы выделим два типа музыковедческих работ, давших нам и терминологическую базу, и идею универсального характера музыковедческого анализа. Первая группа – классические труды по анализу музыкальных форм А. Акопяна, М.Г. Арановского, Б.В. Асафьева, В.П. Бобровского, Л.А. Мазеля, В.А. Цуккермана и др. Вторая группа – музыковедческие труды, выходящие в области смежных дисциплин: взаимосвязи слова и музыки, философии музыки, психологии музыкального восприятия, раскрывающие музыкальные категории ритма, структуры, драматургии как универсальные. Это работы И.А. Барсовой, М.Ш. Бонфельда, А.А. Евдокимовой, Ю.Г. Кона, Г.Г. Коломиец, Т.Н. Левой, А.Е. Махова, В.В. Медушевского, Е.В. Назайкинского, В.К. Суханцевой, В.Н. Холоповой, Е.И. Чигаревой.

Однако все эти труды, дающие фундаментальную теоретическую базу для исследования любого текста, не рассматривают проблемы универсального культурологического анализа в том аспекте, который предлагаем мы. Эта тенденция: видения музыки как основы синкретизма культуры, дающей основания для применения техники музыковедческого анализа к произведениям разных видов искусства, – находится в стадии становления. Раньше всего (в 90е годы XX века) стали появляться подобные работы музыковедов (Т. Левая, О. Соколов, Н. Асанова, М. Кургиян и др.), хотя они не представляли основного направления исследовательской деятельности данных авторов. В 70-е же годы начинают складываться научные контакты филологов и музыковедов: А. Михайлов открывает научный семинар «Слово и музыка», в котором принимают участие представители разных научных дисциплин. Но семинар просуществовал недолго и возобновился уже в 2002 году, после смерти

основателя, по инициативе Е. Чигаревой, ученицы А.В. Михайлова. В XXI веке начинают появляться диссертации и выходить монографии и статьи (опять-таки они в основном принадлежат музыковедам), исследующие уже не механическое соединение слова и музыки, где функция музыки часто трактуется как иллюстративная, вспомогательная, усиливающая выразительность слова, а рассматривающие общие закономерности функционирования слова и музыки, с приоритетом последней. Это работы Е. Гервер, Е. Петрушанской, С. Лашенко, диссертация О. Епишевой. Свой теоретический вклад в это направление был внесен и автором данного исследования (диссертация и монография «Н.В. Гоголь: Симфония прозы»).

Аналогичные процессы идут и в исследованиях взаимосвязи музыки с живописью, архитектурой, театром, кино. Диссертации и статьи Ю. Афанасьева, П. Рудина, К. Гоголадзе, Е.Фрейверк – о связи музыки и живописи, Н. Кононенко, О. Дворниченко, Ю. Михеева, О. Арансон, С. Филиппова – о музыке и кино, исследования по интонологии (школа Т.Я. Радионовой), получившие статус новой научной дисциплины – о музыке и театре и многие другие работы позволяют говорить о систематической разработке теоретической базы в области исследования различных объектов культуры на основе осознания синкретизма искусства, общих закономерностей функционирования и выявления в этих объектах музыкально-мифологической основы.

Объект исследования – эпическая проза А.А. Платонова.

Предмет исследования мы понимаем как собственно метатекст, то есть метафизический платоновский Комсос. Оговоримся, что термин «метатекст» по разному трактуется лингвистами и литературоведами. Так, лингвист Н.Т. Вепрева в книге «Языковая рефлексия в постсоветскую эпоху» отказывает понятию «метатекст» в точности. В частности, она пишет: «Если рассматривать термин «метатекст» с позиций лингвистики текста, следует признать его несостоятельным: в большинстве случаев мы не можем констатировать представленность в речевой структуре, обозначаемой как «метатекст» и взятой в изолированности от основного текста виде, универсальных текстовых категорий: целостности, связности, смысловой завершенности, относительной оформленности» (Автор ссылается на труды С.И. Гиндина, И.Р. Гальперина, Н.Д. Зарубиной.)⁴ Мы же имеем в виду устоявшуюся в литературоведении трактовку понятия «метатекст», соответствующую исследованию всего творческого наследия какого-либо автора, рассмотренного как единое целое. Именно так интерпретирует это понятие О.С. Бердяева в докторской диссертации, посвященной изучению творчества М.А. Булгакова: «Проза Михаила Булгакова. Текст и метатекст». Автор пишет: «Мы исходим из того, что, при всем сюжетном и жанровом разнообразии булгаковского наследия, можно говорить о нем как о некоем едином метатексте, организованном прежде

⁴ Вепрева Н.Т. Языковая рефлексия в постсоветскую эпоху. - М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2005. - С. 74.

всего мотивно. Если на сюжетном уровне произведения М. Булгакова существуют традиционно как романы, повести, рассказы, пьесы, то на мотивном они складываются в целостное единство»⁵.

Цель данного исследования – воссоздание структуры метатекста А. Платонова через выявление в нем скрытой мифо-музыкальной основы.

Цель определяет последовательность **задач**.

1. Выбор из метатекста тех произведений, которые требуют подробного целостного анализа. Мы не касаемся ни драматургии Платонова, ни его поэтического наследия (ранний сборник «Голубая глубина»). Причина в том, что Платонов – писатель монотематический: круг образов и идей, составляющий основу его произведений, одинаков во всех жанрах (что также косвенно свидетельствует о мифологизме мышления автора, об опоре на архетипы). Это отмечают все исследователи (в частности, Н. Полтавцева, Н. Малыгина, В. Вьюгин, Л. Карасев и др.).

Объектом подробного анализа становятся произведения «большого нарратива»: романы «Чевенгур» и «Счастливая Москва», повести «Котлован», «Ювенильное море», «Джан» (оговоримся, что принятые жанровые характеристики здесь весьма условны). В них, с одной стороны, платоновские идеи особенно сконцентрированы, с другой стороны, каждое из этих сочинений само по себе представляет этап творческой эволюции, и обойти вниманием какой-нибудь из этих текстов значило бы создать лауну в эволюционном процессе автора.

Произведения «малых форм» – рассказы, небольшие повести, новеллы и сказки мы рассматриваем как циклы. Такое объединение не вытекает из авторского замысла (все произведения писались Платоновым отдельно, как самостоятельные), но также отражает эволюцию творчества Платонова: в ранний период – фантастические рассказы и социальная сатира, в 30-е годы – ряд лирических новелл, отдельно – произведения о войне (в основном написанные в военные годы), в поздний период – детские рассказы и сказки. При взгляде на группы этих сочинений как на единый текст (циклический), в них обнаруживается собственная драматургия, возникающая благодаря мотивным связям, общим кульминационным точкам, наличию произведений итогового, завершающего характера. Поэтому из цикла выбираются для самостоятельного анализа именно те сочинения, которые, как нам представляется, создают этот общий драматургический контекст. Статьи, письма, дневники Платонова мы не анализируем, но постоянно ссылаемся на эти тексты, поскольку иногда именно через сопоставление с ними можно интерпретировать символизм художественной прозы писателя.

2. В каждом рассмотренном произведении «большого нарратива» и в циклах малых форм выявить основные идейные и философские мотивы,

⁵ Бердяева О.С. Проза Михаила Булгакова. Текст и метатекст. Автореф. дис... д-ра филол. наук. – Великий Новгород, 2004. – С. 5.

характерные не только для данного автора, но и для времени написания сочинения, то есть обозначить идеологический контекст эпохи.

3. Показать в каждом произведении исторические и бытовые реалии и реконструировать на их основе картину повседневной культуры эпохи.

4. Проанализировать глубинную структуру каждого сочинения и описать ее в музыкальных терминах как наиболее точно отражающих архетипические свойства любого текста.

5. Выявить в структуре сочинений аналогии с музыкальными формами, которые мы рассматриваем как архетипические, и на этой основе показать стилистические параллели между вербальными и невербальными текстами.

6. На основе проведенного анализа выявить главные **темы и мотивы** платоновского творчества и трактовать их глубинную семантику, всегда оставаясь в предметном поле анализируемого сочинения. Трактовка некоего конкретного мотива может показаться неубедительной в силу своей новизны, но мотив не возникает случайно и не исчезает бесследно: в тексте непременно имеются связи, предпосылки, реминисценции, которые, в сопоставлении с данным фрагментом, проясняют его значение, подтверждают правомочность именно такой интерпретации.

7. Найти связь тем и мотивов, составляющих драматургическую основу текста, с мифологическими прототипами и трактовать каждое сочинение как этап в становлении индивидуального авторского мифа.

8. Итоговая задача, синтезирующая все предыдущие, заключается в том, чтобы, выстроив аналитические фрагменты в хронологическом порядке, в соответствии с эволюцией Платонова, увидеть их симультанно, как единый текст. И уже на основе метатекста вернуться к основной цели работы: реконструировать процесс формирования платоновского космоса, то есть воспродать мироздание Платонова.

Методология исследования. Предлагаемый нами метод исследования никак нельзя назвать просто музыковедческим. Мы называем его **структурно-архетипическим**, поскольку он направлен на выявление универсальных текстовых структур, отражающих общие формы мышления, и поэтому отраженных в Мифе. В музыке эти структуры лежат как бы ближе к поверхности текста, так как на них не наслаивается вербальный или визуально-фигуративный ряд. Поэтому мы используем технологию музыковедческого анализа в применении к предлагаемому методу исследования. Такой подход мы считаем культурологическим, поскольку он синтезирует аналитические методы классической герменевтики Шлейермахера и русской герменевтической школы Потебни, философию природы Гете и философию культуры Шпенглера, мифологический метод Элиаде и структурализм Леви-Стросса, психоанализ Фрейда – Юнга и универсализм Платона и Шопенгауэра, а также опирается на современную теорию текста, в свою очередь представляющую синтез литературоведения и лингвистики. Все

эти столь разные методы объединяет идея синкретизма, поиск единой основы всего многообразия культурных объектов. Как пишет В.К. Суханцева: «XX век пронизан интуициями целого»⁶.

Научная новизна заключается прежде всего во введении в научный обиход междисциплинарного метода изучения текста. Попытка выявления семантики через структуру, как это делается в музыке, позволяет получить информацию обо всех компонентах поэтики автора: идеологической, жанровой, стилистической. Глобальная же структура, которую представляет метатекст, является самостоятельным культурным феноменом, выходящим за рамки сугубо литературного (или любого другого художественного) творчества.

Достоверность результатов исследования, проводимого с 2002 по 2010 годы, подтверждается следующими параметрами:

1. Общей методологической основой исследования: предлагаемый структурно-архетипический метод анализа продемонстрирован на исследовании текстов Н.В. Гоголя и А.П. Платонова, но может быть экстраполирован и на работу с произведениями иных видов искусства.

2. Использованием теоретически обоснованного комплекса методов, выработанных в различных научных дисциплинах, на стыке которых находится данная работа: музыковедения, лингвистики, герменевтики, в культурологических и мифологических исследованиях.

3. Обширностью исследуемых источников и качеством анализа представленного материала.

4. Стройной системой аргументов и доказательств, детерминированностью и взаимосвязью всех разделов исследования.

5. Апробацией результатов исследования во многочисленных публикациях и на научных конференциях, посвященных различным вопросам, комплексно входящим в контекст представленного исследования в областях платоноведения, лингвистики, мифологии, музыковедения, культурологи, проводимых в Москве (ИМЛИ РАН, МГУ, МНПУ, МИОО, институт искусствознания), Санкт-Петербурге («Пушкинский дом»), а также в Иванове, Шувее, Харькове, Калининграде, Пушкинских горах, Щелыкове, Юрьевце и других городах.

Практическую значимость исследования можно рассматривать в двух основных ракурсах:

1. Предложенный в работе аналитический метод дает возможность введения на культурологических (а также на филологических и искусствоведческих) факультетах спецкурса «Анализ художественного текста». Такой курс предполагает знакомство с особенностями музыкальных структур, освоение музыкальной терминологии, обоснование удобства ее применения при

⁶ Суханцева В.К. Музыка как мир человека (От идеи Вселенной – к философии музыки). – Киев: ФАКТ, 2000. – С. 9.

анализе вербальных и невербальных текстов и навык интерпретации этих текстов на основе выявления их глубинной структуры.

2. Результаты анализа метатекста А. Платонова можно использовать на всех этапах изучения творчества писателя: от общеобразовательной школы до ВУЗа.

Апробация исследования проходила на многочисленных семинарах и конференциях, в которых автор принимала участие. Это международные Платоновские конференции, проводимые в ИМЛИ, ежегодные семинары, посвященные творчеству Платонова, проводимые в «Пушкинском доме» (Санкт-Петербург), ежегодные конференции, посвященные творчеству А. Тарковского (а также широкому спектру близких культурологических проблем) в г.г. Иваново, Шуя, Юрьевец. Автор в разные годы принимала участие в Лосевских чтениях, в Виноградовских чтениях (Москва), в лингвистических и фольклорно-мифологических конференциях (МГПУ, МГУ), в международном симпозиуме, посвященном проблемам глобального кризиса (Шуя), выступала с докладом на Платоновской секции ИМЛИ РАН.

Результаты данного исследования отражены в монографии: «Мироздание А. Платонова: Опыт реконструкции (музыкально-мифологический анализ поэтики). (Иваново: «Талка». 2008), а также более чем в 40 научных публикациях в журналах «Вестник Нижегородского университета», «Вестник Волгоградского университета», «Музыкальная академия», «Библиография» и др. в сборниках научных конференций, в Платоновских сборниках, выпускаемых ИМЛИ РАН и редакцией «Пушкинского дома».

На защиту выносятся следующие положения:

1. Предлагаемый нами структурно-архетипический метод анализа художественных текстов обладает универсальностью, так как основан на исследовании глубинных структур текста, являющихся общими для произведений разных видов искусства.

2. Данный метод является культурологическим: в основе его лежит идея изначального синкретизма искусства, и, шире, всякой культурной деятельности человека.

3. Музыка и музыкальность являются определяющим фактором для осознания родства различных видов культурной деятельности, что подтверждается этимологией слова «музыка» («искусство муз»). В античном пантеоне нет «музы музыки» (что было бы тавтологией), но музами названы покровительницы всех видов художественного творчества.

4. Музыкальность, довлеющая разным видам художественного творчества, позволяет использовать технологию музыковедческого анализа при работе с произведениями других видов искусства.

5. Терминология, сложившаяся в практике музыковедческого анализа, может продуктивно использоваться и в более широком аналитическом поле. Такие музыкальные понятия, как репризность, сонатность, симфонизм,

полифония и многие другие или не имеют хождения в практике анализа «немзыкальных» предметных сфер, или адаптируются к этой практике, меняя первоначальное значение, становясь метафорами. Возвращение этим терминам их первоначальных значений и работа с ними позволяет подходить к любому произведению искусства, как к «музыкальному», «прослушивать» его, раскрывая семантику глубинных, невербализованных слоев текста. Мы исходим из постулата, что в музыке форма и содержание максимально сближены, практически идентифицированы, и анализ формы (в широком смысле) произведения позволяет максимально достоверно интерпретировать его содержание.

6. Универсализм музыкальных форм проистекает из их архетипических свойств: это общие формы мышления («музы» - «мыслящие»), отраженные в структурах мифа. Мы выделяем три группы мифов, структура которых совпадает с музыкальными формами: мифы космогонические и эсхатологические, демонстрирующие бесконечную повторяемость акта сотворения и разрушения мира, что соответствует форме вариаций, мифы об умирающих и воскресающих богах, относящиеся к земледельческому культу, демонстрирующие цикличность и замкнутость времени-пространства и соответствующие *da capo* и рондальным музыкальным формам, и мифы инициатические и агонические, демонстрирующие динамические процессы, спиралевидные по структуре, что соответствует музыкальным формам, в частности, трехчастным формам с динамизированной репризой и сонатной форме. Нахождение этих структур в любом художественном тексте позволяет спроецировать содержание данного произведения на общекультурный, мифологический уровень, увидеть в нем авторскую картину мира.

7. Обращение к метатексту А. Платонова целесообразно, так как мышление этого писателя обладает выраженной мифологичностью. Все исторические и бытовые реалии, заключенные в его произведениях, проецируются не общекультурные мифологические архетипы. В результате метатекст Платонова представляет собой индивидуальный авторский миф, а структура метатекста – мироздание Платонова.

8. Структура платоновского космоса сохраняет архетипические свойства, присущие большинству мифологий, содержащих легендарное свидетельство о мировом катаклизме, имеющем место на определенном этапе эволюции. Эволюция творчества Платонова также проходит две фазы: на первом этапе он создает совершенно законченный космический цикл, который начинается космогоническим актом становления структуры и заканчивается эсхатологической катастрофой. Этот цикл аналогичен симфонии – жанру, давно осознанному как музыкальное воплощение картины мира. После разрушения собственного Космоса вследствие его внутреннего несовершенства Платонов входит во второй этап эволюции, пытаясь создать новый мир, но структурируя

его уже не стихийно-энергетическим способом, а руководствуясь нравственно-этическими принципами.

9. В целом творческий путь Платонова имеет инволюционный характер: от сложного к простому, от индивидуального к общему, от стилистически-уникального к стилистически-усредненному. На уровне метатекстовой структуры этот процесс концентрированно воспроизведен в повести «Ювенильное море», вследствие чего данное произведение оказывается не только центральным по времени создания, но и рубежным по положению в творчестве.

10. Акустическая картина мира, складывающаяся в метатексте А. Платонова, дублирует общую структуру платоновского Космоса. Все составляющие параметры мироздания Платонова представлены стилистическими комплексами, имеющими музыкальные прототипы. Так, стихийно-созидательные творческие силы проявлены через опору на фольклорные жанры сказки, прибаутки, частушки. Образ «массового тоталитарного сознания», лишенный индивидуальной рефлексии и интеллектуальной глубины, проявлен через жанр нарочито бодрых маршей и массовых песен, периодически «звучащих» в произведениях писателя. Индивидуальному началу, сложности и противоречивости внутреннего мира героя с очевидными чертами авторского самоанализа соответствует вязкое «плетение словес», диссонантность, ритмическая неустойчивость, нервность, - то есть качества, соответствующие характеру музыкального языка XX века в исповедальных, интеллектуальных жанрах. Образ пустыни как метафоры «того света», «киного мира», в который периодически попадают герои Платонова, стилистически соответствует вариативно-репетитивной технике минимализма. Все эти стилистические комплексы взаимодействуют между собой и развиваются, на акустическом уровне повторяя сюжет платоновского метатекста.

Структура работы. Исходя из вышесказанного, работа приобретает следующую структуру: она состоит из Введения, девяти глав, заключения и библиографии. Библиография содержит более 400 наименований. Она включает не только литературоведческие исследования, но и работы по философии, мифологии, культурологии, а также труды музыковедов и искусствоведов. В библиографии отдельно представлены источники и справочная литература.

Данной работе предшествовало кандидатское диссертационное исследование «Поэтика Н.В. Гоголя в свете музыкальных аналогий: Симфония прозы». Это была первая попытка применения музыковедческого подхода к анализу литературного текста. В данной работе, которую можно считать продолжением исследования в том же направлении, метод опробован на новом материале: творчестве А.П. Платонова, что подтверждает его жизнеспособность и возможность более широкого использования.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Введение содержит обоснование выбора объектом исследования метатекст А. Платонова и характеристику избранного метода анализа. Дается подробный обзор истории литературоведческих исследований произведений А. Платонова, отразивших разные стороны творчества писателя, но не выполняющих задачу рассмотрения метатекста как единой структуры. Предлагаемый в данной работе универсальный культурологический подход, позволяющий воспроизвести целостную картину мира, как она раскрывается в процессе эволюции творчества А. Платонова, составляет **научную новизну** исследования.

Далее во Введении обозначены цель и задачи исследования. Одну из основных задач мы видим в демонстрации на примере творчества А. Платонова научного метода, названного нами структурно-архетипическим. Предполагаемый аналитический метод, использующий технологию музыковедческого целостного анализа, мы трактуем как именно культурологический, базирующийся на общей мифологической основе разных видов искусства. Музыка при таком подходе воспринимается в эйдическом смысле, как метафизическая субстанция, довлеющая любому культурному объекту.

На основе вышесказанного формулируются основные положения диссертации, выносимые на защиту.

Первая глава («О методе структурно-архетипического анализа художественного текста») содержит три раздела.

Первый параграф (*О технологии музыковедческого анализа как основе структурно-архетипического метода*) посвящен описанию технологии музыковедческого анализа и обоснованию возможности ее использования при анализе вербальных и визуальных художественных текстов. Первый пункт раскрывает основу понятийности музыкального языка, базирующегося на использовании не специфически-музыкальных средств, которые можно обозначить понятием трансмузыкального. Мы выделяем три уровня таких средств: физиологический, ментальный и историко-культурный.

Во втором пункте более подробно говорится о родстве музыки и литературы как искусствах временных, процессуальных. Это позволяет находить в музыке и литературе общие структурные закономерности, позволяющие применять при анализе вербального и музыкального текстов единый аналитический метод.

В третьем пункте параграфа говорится об отличии музыковедческого подхода от современных лингвистических методов, также основанных на выявлении глубинной структуры текста. Принципиальное различие мы видим в трактовке формы текста. Общая форма сочинения является его глубинной структурой. Она – проводник наиболее общих, архетипических, трансмузыкальных ассоциаций. Поверхностные синтагматические структуры –

носители информации об индивидуальном стиле и содержании данного конкретного произведения. Лингвисты пользуются решетками, «расслаивающими» текст по вертикали, лишаящими его видимой процессуальности, последовательного изложения событий. Тратовка музыкального произведения, применяемая, как нам представляется, и к вербальным текстам, основана на горизонтальном прочтении. Схема структуры текста отражает последовательное вступление тем, характеризующих тот или иной образ, их иерархичность, взаимодействие и изменение, и дает возможность обозреть все произведение, как развивающийся во времени акт: от начала до конца.

Для наглядной демонстрации этой разницы приводится краткий анализ начального фрагмента из «Войны и мира» Л.Н. Толстого, предложенный Б.М. Гаспаровым, и наша собственная трактовка этого же отрывка.

Второй параграф (*О специфике структурно-архетипического метода*) более подробно раскрывает специфику предлагаемого структурно-архетипического метода. Основным в этой специфике мы считаем трактовку формы сочинения как отражения мифологических структур. Глубинные структуры, на которых основан любой текст, не являются чем-то специфически музыкальным, или вербальным, или визуальным: они общие для всех видов искусства, так как отражают нормы мышления, подразумевающие изложение мысли (темы), ее обсуждение и выводы, делающиеся в результате процесса размышления. Аристотель обосновал эти законы построения текста («Риторика»). Б. Асафьев развивает тезисы классической риторики в применении к музыке, обнаруживая три основные функции частей формы, выраженные триадой: *initium – motus – terminus*. Асафьевская триада лежит в основе всего многообразия классических форм, - отнюдь не только музыкальных.

Однако, если отвлечься от внешнего многообразия форм, которыми располагают разные виды искусства, и выделить универсальные архетипические структуры, то их оказывается всего три: вариационная (волновая), статическая (циклическая) и динамическая (спиралевидная). Мы показываем на примере разных видов искусства, как работают эти структуры, и почему они оказываются базовыми и определяющими для раскрытия семантики произведений.

Универсализм базовых структур объясняется их онтологическими свойствами. Это – формы-архетипы, отражающие представления о структуре мироздания. Каждая из этих форм соответствует определенной группе мифов с их символической трактовкой развивающихся во времени космических процессов.

Вариационная структура соответствует совокупности космогонических и эсхатологических мифов. Основная (варьируемая) тема – символ космического цикла: сотворения, развития и завершения процесса (которому соответствует и

подразумевает приобретение нового статуса, более высокого ранга. Вариантом динамической, или спиралевидной, формы, является форма сонатная. Эта структура – музыкальный эквивалент мифологического агона. Поэтому в художественном тексте, сюжет которого основан на конфликте и его разрешении, возможно искать аналогию с сонатной формой, и наоборот: обнаружение сонатной структуры дает возможность увидеть в тексте архетипические свойства мифологического агона.

Итак, формы музыкальные восходят к древнейшим архетипическим формам, свойственным мифологическому мышлению. Это позволяет обнаруживать данные структуры в художественных текстах разных видов искусства.

Во втором пункте этого раздела мы говорим о возможности и целесообразности использования в процессе анализа музыковедческой терминологии при условии ее точного и корректного применения.

Третий параграф (*О границах возможного применения структурно-архетипического метода*). В нем речь идет о практическом применении структурно-архетипического метода.

Анализ – это не препарирование лягушки. Это попытка проникнуть вглубь сосуда, содержимое которого неизвестно. Поверхность сосуда испещрена картинками и письменами, они понятны, они реальны. Мы видим: вот любовь, вот война, вот прелестный идиллический пейзаж. Но мы знаем, что эти начертания – только знаки, несущие информацию о содержимом сосуда, и нужно расшифровать этот код. А внутри – Миф: самая таинственная, глубокая и непостижимая субстанция, созданная человеческой культурой. Получается, что наш анализ парадоксален: он направлен не от сложного к простому, не от целого к элементам, а наоборот: от относительно простого, уопостижимого – к необъятному, нерасчленимому, всеохватному; от рационального изучения – к интуитивному постижению Смысла.

С нашей точки зрения, с такой позиции имеет смысл подходить только к художественному тексту, представляющему собой продукт волевого творческого акта автора. Именно в этом случае создание текста метафорически соотносится с актом сотворения мира.

При этом известный универсализм данного метода проявляется в том, что он может быть применен при анализе произведений разных видов искусства. Наиболее очевидно это в отношении процессуальных искусств: литературы, кино, театра. Мы уже упоминали работы Т. Левой, О. Соколова Е. Гервер, Е. Петрушанской (о музыке), Ю. Михеева, О. Арансон, С. Филиппова, С. Саркисян, Н. Кононенко (о кино) и других авторов, которые, каждый по-

своему, применяют элементы музыковедческого анализа при исследовании немusыкальных текстов, сюжеты которых разворачиваются во времени⁸.

Но в последние годы совершаются попытки распространить такой подход и на визуальные искусства. Мысль о «музыкальности» живописи и о нахождении в ней средств чувственного выражения, аналогичного музыкальным, давно занимала художников. Но если у художников музыкальная составляющая в творчестве возникает интуитивно (Чюрленис – исключение: будучи профессиональным композитором, он конструировал свои живописные «Сонаты» и «Фугу» сознательно), то в последние годы появился целый ряд работ (по большей части диссертационных), анализирующих структурную близость живописных и музыкальных композиций. Мы приводим целый ряд исследований в области визуальных искусств, основанных на применении технологий, взятых из практики музыковедения. Эти наблюдения говорят о том, что изучение разных видов искусства и конкретных произведений через музыкальное восприятие – уже сложившаяся тенденция. (Справедливости ради оговоримся, что большинство этих работ написано профессиональными музыковедами).

При этом современные исследования в этом направлении лишь продолжают и конкретизируют более значительное направление философско-культурологического характера, сложившееся в XX веке в творчестве О. Шпенглера, П. Флоренского, А. Лосева, В. Гаузенштейна, Г.-Г. Гадамера, С. Лангер, Л. Ванслова, А. Михайлова и других философов культуры. Предлагаемый нами метод развивает именно эту линию европейского изучения искусства. Опираясь на концепцию синкретизма искусства и его единой структурно-мифологической основы, мы делаем попытку систематизировать технологию анализа художественного текста. Поэтому мы позиционируем такой подход как именно культурологический, то есть объединяющий разные методы текстового анализа в общем музыкально-мифологическом поле.

Во второй главе: «Космос близко» (рассказы и повести 1920 – 1926 г.г.). Симфония, - четыре параграфа, соответствующие четырем частям симфонического цикла. В каждом разделе анализируется группа произведений (или одно крупное сочинение), которые создавались практически одновременно, в довольно короткий промежуток времени, на самом раннем этапе творчества писателя. Выделение этого периода творчества в Первую главу обусловлено тем, что, с одной стороны, группа исследуемых сочинений несомненно выстраивается в цикл – абсолютно целостный и завершённый, что и позволяет трактовать его как литературный эквивалент симфонии, с другой стороны, проза начала 20-х годов – исток, эмбрион, из которого выросло все творчество писателя. Этот исток можно считать особенно важным, потому что в нём в ещё

⁸ Кстати, применение данного метода и к музыкальному произведению продуктивно: могут обнаружиться некоторые семантические пласты (в частности, мифологическая основа музыкальных «сюжетов»), не прочитываемые при традиционном подходе.

не оформленном стилистически, в лабообразном, подвижном состоянии находятся все основные темы и мотивы, которые Платонов будет потом развивать и варьировать на протяжении всего творческого пути. Более того, структура платоновских текстов – как развернутых, так и миниатюр – представляет обычно аналог типичной музыкальной формы, где первый, самый сжатый раздел – тематическое ядро – концентрированно выражает основную идею произведения, а в последующем тексте эта тема разворачивается путем варьирования, мотивной разработки, или полифонического развития. Если рассматривать метатекст Платонова, то функцию такого тематического ядра для него будет представлять именно проза начала 20-х годов.

Первый параграф – *Становление стиля (Allegro)*. Самые первые рассказы А. Платонова, написанные в 1920–1921 годах, представляют выплеск юношеской энергии, безудержной фантазии и острого, эпатирующего юмора. «Чульдик и Епишка», «Поп», «Белогорлик», «Живая хата», «Иван Митрич», «Володькин муж», – все это короткие истории, поведенные неизвестным рассказчиком неведомому собеседнику. Напрашивается параллель с «Вечерами на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя: такая же полусмешная, полубредовая болтовня, как у Рудого Панька, – то ли поток нахального, беззастенчивого вранья, то ли лукавая байка со скрытым смыслом. Но язык Платонова жестче и грубее гоголевского, он стилизован не просто под народный говор, но под площадной, шокирующий сленг, что придает платоновской интонации такой явный оттенок гиперболы, что даже «смешные» рассказы приобретают утомительную вязкость беспробудного морока, о котором рассказано в шутливой форме. Объектом повествования здесь оказывается телесный низ, разгул плоти, карнавальное выпячивание примитивных физиологических отправления, которые рассказчик наблюдает с неизменным изумленным интересом. Герои Платонова живут, пыхтя, рыгая, урча животами, томясь вожделением и утробно похохатывая.

Интуитивистская, «визионерская», природа творчества Платонова проявляет себя уже в этих ранних рассказах тем, что в них выражается сырая, не тронутая цивилизацией, природная стихия, хтоническая сила, в то время как Платонов-публицист, яростный борец со всяким стихийным, неподвластным человеческому разуму, началом, обрушивает гнев на эту природу и страстно призывает обуздать и выхолостить ее: «Нет большей радости, как радость победы над темным, скрытым, неизвестным и страшным. Побеждать безумие природы, торжествовать над нею, из господина делать покорного раба и ее силами расти и вырастать выше самого себя – есть ли большее счастье светлomu сознанию человека?»⁹ Природа же самовластно царит в художественном творчестве Платонова-писателя, будто в насмешку над агрессивными амбициями молодого интеллектуала-коммуниста.

⁹ Платонов А. П. О науке. Сочинения. – Т. I, кн. 2. Статьи. – М., ИМЛИ РАН. 2004. – С. 33.

Стихийное начало, облеченное в художественную прозу, связано с определенным комплексом интонаций, состоящим из вульгаризмов, имитации простонародного говора, нарочитых языковых искажений. Причем речь рассказчика и прямая речь героев отличаются тем, что последняя передает фонетику народного говора, что сообщает речи особую музыкальность: в ней подчеркивается ритмичность, даже тяготение к рифме, игра аллитераций: «Хтой-та-эт? Што за Елишка? Отколь бы... И пахуч же, враг...» («Чульдик и Елишка»). Первая же пользуется лишь специфическим лексическим набором, обозначающим действия, связанные с низовой, карнавальной стороной жизни: «Пыхтят девки, юбки раздуваются, Белогорлик-дед ногами шевелит, не спеша, и чинно, не как все, а по-благородному» («Белогорлик»).

Чередования этих двух типов высказывания создает эффект ритмически контрастного тематизма: эпически неспешный зачин перемежается с бойким плясовым ритмом прямой речи: «Володькин муж, упористый, невеликий ростом мужчина, стоял на тендере и от убогостворения тихо и не спеша ухмылялся, ерихонился, и в утробе его тихо переваливалось и прело продовольствие. За этот день он пощавкал столько, что живот распух и пупок пропал: вся кожа на работу пошла.

– Хоть бы понос, аль рвота прохватила, што дь, – думал уж Володькин муж. – А то што ж нестерпел, ни вздохнуть, ни рыгнуть» («Володькин муж»).

Таким образом, стилистически сформирована основная тема – источник творчества Платонова – тема, передающая полноту и силу чувства жизни в ее самых щедрых физиологических проявлениях, радость и здоровье тела и души, не омраченные пока рефлексией, желание эпатировать слушателя и болтать вздор – лишь бы это было смачно, дерзко, ярко. Напрашивается аналогия с жанром частушки – частушки эротической, похабной, самой грубой, но и самой любимой народом. Неслучайно и авторская стилизация такой частушки появляется в некоторых текстах: «От Володькиного мужа / Бурчит пузо штой-то дюже, / Ах ты, пузо, не ори, / Ты партков на мне не рви» («Володькин муж»).

Физиологизм и сниженная эротика навсегда останутся важнейшей стилистической чертой Платонова, хотя его и называют часто самым целомудренным писателем. Просто радикально изменяется отношение к этой сфере жизни уже в ближайших по времени написания произведениях. В «Чевенгуре» появляется монстр Кондаев с его садистическим вожделием и нечистым взглядом на мир. И то, что в «Володькином муже» или «Белогорлике» было шокирующее смешно, становится отталкивающим и устрашающим, приобретает inferнальные черты. Юмор Платонова все явственнее модулирует в гротеск, и образы Жачева («Котлован»), Священного («Ювенильное море») вызывают уже не столько смех, сколько отторжение и ужас. А образ Нур-Мухаммеда в «Джане», также явно наследующий черты Кондаева, и вовсе теряет юмористическую окраску. Вообще все, что связано с плотью, ее стихийными проявлениями, что совершенно не поддается обузданию и

усмирению, начинает вызывать у Платонова страх и отвращение, как описание родов Мавры Фетисовны в «Чевенгуре», или имеет характер патологический, разрушительный, как страсть Сарториуса к Москве Честновой («Счастливая Москва»).

Каким же образом так радикально меняется мироощущение человека, который, после полнокровной жизнерадостности от чувства избытка собственной мускульной силы в «Живой хате» («Никит нажимал и пихал, а хата слезала и ворочалась. / Внутри метались свахи и старухи, визжала невеста, а мы, похохатывая, жали под святой угол») приходит к недоуменному взгляду со стороны на то, чем живет простой, не склонный к рефлексии, человек – в записных книжках 1939 года: «Академия, строгость, наука звания, а он живет кудрявый с гармоникой, поет, пьет, ебет – другой мир, ничего общего и как будто более счастливый»¹⁰.

Этот путь в «другой мир» начинается там же, в рассказах начала 20-х годов, когда в них вдруг прорывается иная интонация – тоска, томление духа, грусть одиночки среди разгула народной жизни, или удивление философа перед многоликостью мира. Так заявляет о себе дух романтизма с его мечтой об идеале, жаждой уйти в мир мифологической древности, услышать среди быстротечной жизни сказку о вечности. Так можно характеризовать вторую важнейшую тему ранних рассказов. Соотношение тем (обозначим их условно как темы «тела» и «души»), их динамическая сопряженность, их взаимодействие представляют собой эквивалент развития главной и побочной партий в сонатном Allegro, традиционной форме I части сонатно-симфонического цикла. Драматургия, аналогичная сонатной форме, проявляет себя и на уровне отдельных рассказов (подробно проанализированы рассказы «Апалитыч» и «Заметки»), и обобщенно, на уровне всей рассматриваемой группы.

Итак, в первую группу рассказов, относящихся к раннему творчеству Платонова, мы выделили те, где автор экспериментирует с разными речевыми стилями. Контрастное сопоставление этих стилей, некий стилистический мезальянс (термин введен И.А. Барсовой), становится основой драматургии этих произведений. Можно выделить следующие стилистические пласты:

1. Вульгарная простонародная речь с нарочитыми фонетическими искажениями, близкая по звучанию эротическим частушкам. Семантически этот пласт выражает стихию народного юмора, принадлежащую карнавальная низовой культуре.

2. Романтический язык – абсолютно литературный, даже пафосный, связанный с романтической же образностью. Подчеркнутый эстетизм и глубокая традиционность этого пласта, который ассоциируется с литературными стилями XIX века, создает наиболее глубокий контраст с первым стилистическим строем.

¹⁰ Платонов А. Записные книжки (Материалы к биографии) 2-е изд. – М., ИМЛИ РАН, 2006. – С. 212.

3. Коллажные вставки стилистики, связанной с церковной языковой парадигмой, в частности, отрывки молитв, псалмов, традиционных обращений к Господу. (Например, в «Володькином муже»: «Помяни, Господи, царя Давида и всю кротость его» - первый стих 131-го псалма, речи попа в одноименном рассказе, Благовест в Брехунах – в «Заметках» - и т.п.). Эти вкрапления всегда даются в ситуациях, абсолютно не соответствующих привычному применению церковного языка, создавая особенно острые, гротескные диссонансы.

4. Использование современных технических терминов (часто искаженных) и городского сленга 20-х годов. Но эти моменты пока возникают редко и воспринимаются как проявление общего абсурда современной жизни, поскольку звучат по-научному, но непонятно. («Машинист компаунд-машины «О» окончательно в разделку расторговался нефтью» – «Володькин муж», «Липистрический огонь» в «Заметках» и т.п.)

Характерно, что все эти языковые пласты представлены с подчеркнутой иронией, через гиперболизацию, прямое искажение или диссонирующий контекст. Таким образом всегда присутствует дистанция между автором, рассказчиком и объектом повествования. В результате возникает ощущение глобальной пародии и субъективного одиночества, скрытого под маской юмора. В этой дисгармоничности – предчувствие трагедии: «смешные» рассказы, демонстрирующие подчеркнуто жизнерадостное мироощущение, «разъедаются» изнутри романтической рефлексией и тоской по возвышенной красоте. Но и романтизм разоблачается как фальшиво-пафосный, велеречивый и искусственный, а попытка вновь вернуться к физиологичной простоте, далекой от романтического мудрствования, принимает облик непристойного абсурда, в котором священные ассоциации соединены с грубейшей похабщиной – и на сюжетном, и на языковом уровнях.

Этот драматический процесс, которому подчинены как отдельные рассказы, так и общий контекст рассмотренной группы ранних произведений, сродни структуре сонатного *allegro*, в свою очередь представляющего первую часть симфонического цикла – *homo agens* (человек действующий).

Во втором параграфе – *Фантастические рассказы (Andante)* острая образная и стилистическая коллизия, возникшая в первой группе произведений, требует замедления темпа, возможности логического осмысления происходящего. Попытка подменить чистым рационализмом чувственное мировосприятие, изжить страсти и таким образом освободиться от рабского положения существа, подчиненного природным законам, отражает дух времени, революционного пересмотра отношения к жизни. Доводится до максимализма идея преобразования мира, при этом синонимом революции утверждается власть разума и науки, а природная стихия – пережитком буржуазного прошлого.

В весьма банальных и очень распространенных в то время призывах подавить голос пола, поработить природу с помощью науки – столько

субъективной страстности, что не вызывает сомнения: писатель прежде всего одержим желанием побороть собственные инстинкты, которые мешают ему быть в строю с бойцами революции, стать «нормализованным работником», частью «единого организма живой поверхности, одного борца с одним кулаком против природы» («Нормализованный работник»). Философско-научные идеи из публицистических статей перетекают в художественную прозу так естественно, что стирается граница между различными видами литературного творчества. Этот синтез порождает новый жанр в творчестве писателя: фантастический рассказ, где рациональный, почти научный анализ переплетается с безудержным полетом воображения.

Если Платонов создает миф, то время его создания – сегодняшний день – автоматически становится мифологическим прошлым по отношению ко времени, описанному в фантастических рассказах. А мифологическое время – время создания мифов – предполагает непереносимое ощущение двоемирия, то есть «свое», прирученное, структурированное, сосуществует с «чужим», темным и хаотичным. Таким образом, противоречие, приведшее к разрушению структуры в первой части цикла, не снимается и во второй. Те же проблемы поиска стиля через духовный поиск, что и в первой группе рассказов, выступают здесь в новом ракурсе: это попытка гармонизации мира силой сознания, приобретающего статус нового Бога. Фантастические рассказы – новый этап в осмыслении взаимоотношений Человека и Мира, поэтому они могут быть выделены во вторую часть спонтанно сложившегося симфонического цикла, охватывающего ранний период творчества Платонова.

Подробный анализ двух характерных фантастических рассказов: «Жажда нищего (Видения истории)» и «Маркун», – позволяют обобщить еще ряд наблюдений над ранним стилем А. Платонова.

Можно выделить два уровня характерных композиционных особенностей в фантастических рассказах, через которые проявляется их смысл.

1. Драматургия рассказов дублируется на синтаксическом уровне. Конфликт между «победившим сознанием» и «стихийным чувством» проявляется таким образом: с «сознанием» связано имя существительное с его семантикой определенности и устоя, а с «чувством» – прилагательное, или определение, создающее красочный, изменчивый, эмоционально воспринимаемый образ. В текстах Платонова порой возникает целая череда прилагательных, которые вытесняют существительные, лишают предложение подлежащего, что на семантическом уровне символизирует победу чувства над разумом (конфликт Большого Одного и Пережитка в «Видениях истории»). Напротив, преобладание существительных, короткие предложения с акцентом на подлежащем создают образ жесткой, уверенной в себе силы, не допускающей чувственной расслабленности. Иногда в одном предложении происходит своеобразная модуляция: либо стихия чувства охлаждается, приводя к желаемому устою, либо, наоборот, устой размывается в нюансах и оттенках

чувства, рожденного потоком определений. (Пример: «...в него входили *темные, неудержимые, страстные* силы мира и превращались в человека» - «Сатана мысли»).

Если же в определенном фрагменте текста явно подчеркивается преобладание глаголов и глагольных форм, то сам синтаксический ряд создает ощущение сгустившейся энергии, устремленности, движения. (Пример из финала рассказа «Невозможное»: «Песок, камни и звезды **начнут двигаться и падать**, потому что ураганная стихия любви войдет в них. Все **сгорит, перегорит и изменится**. Из камня **хлынет** пламя, из-под земля **вырвется** пламенный вихрь и все будет **расти и расти, вертеться, греметь, стихать, неистовствовать**, потому что вселенная станет любовью, а любовь есть невозможность»).

Такая функциональность синтаксиса (оговоримся, что это станет характерной чертой стиля и зрелого периода творчества Платонова – см., например, военные рассказы) имеет очевидные музыкальные аналогии. Существительное, особенно если оно выступает в роли подлежащего – устой, стягивающий к себе весь лексический комплекс предложения – явный аналог тоники в предложении музыкальном (дополнение может быть уподоблено «временной тонике», достигаемой через отклонение внутри предложения). Глагол, или любой предикат – функция действия, движения – аналогичен доминанте. В музыкальном предложении сопряженность доминанты, требующей «разрешения» в тонику и создающей зону напряжения, если «разрешение» оттягивается, равнозначно сопряженности подлежащего и сказуемого в предложении вербальном. (Прерывание череды глаголов в вышеприведенном фрагменте из «Невозможного» и завершение предложения продублированным существительным «любовь» и «невозможность», создают не просто эффект «разрешения», но и особенную, подчеркнутую устойчивость в конце: типичный каденционный оборот).

Прилагательное же в этой системе выполняет функцию хроматизма (краски, нюанса), обогащая именно эмоциональную сферу высказывания. Избыточность определений создает вязкий, тяжелый, чувственный колорит, ощущение потери устоя, погружения в бессознательный эмоциональный поток. Стилистически избыливающий прилагательными текст эквивалентен романтическому стилю в музыке, создающему атмосферу *Sehnsucht*.

2. Форма в узком смысле также способствует раскрытию семантики текста. Утопичность идей, составляющих содержание фантастических рассказов, переносится и на их структуру: форма рассказов не укладывается в естественные риторические нормы: она лабораторна, умозрительна, как и заключенный в нее сюжет. В фантастических рассказах практически отсутствуют замкнутые, симметричные формы. Композиции либо вовсе безрепризные, как в «Кирпиче» (также и «Лунной бомбе» – варианте рассказа) или «Антисексусе», которые заканчиваются большими информативными

блоками, прерываемыми, а не завершенными на мотивном уровне, либо с сокращенной и предельно динамизированной репризой, как в «Маркуне» или «Жаде нищего». Это создает открытые, «незамкнутые» структуры, что в данном случае соответствует основной идее фантастических рассказов – прорыва в будущее. Но в сочетании с вербальным рядом, проникнутым иронией и пессимизмом, такая структура создает эффект неуравновешенности, эмоциональной взвинченности и, в конечном счете, саморазрушения. Так на уровне структуры текста готовится трагический финал всего цикла.

Таким образом, фантастические рассказы Платонова, помимо достаточно традиционной фабулы, содержат скрытый, философский подтекст, проявляющийся через работу лейтмотивов, смысловые арки, форму, синтагматические связи, интонационные переключки, то есть через симфонизацию текста. В рамках же симфонической концепции, в которую выстраивается ранняя проза Платонова, группа фантастических рассказов представляет вторую часть цикла, *Andante*, традиционно связанную с раскрытием общей картины мира через осмысление, интеллектуальную рефлексию (семантика II части симфонического цикла – *homo sapiens*).

Третий параграф (сатирические повести – «Скерцо»). Третья группа рассказов данного периода творчества может быть трактована как реакция на идею преобразования мира силой сознания. Фантастические проекты научных изобретений, способных гармонизовать мироустройство, сменяются изображением абсурдных реалий современной жизни. Глубокий контраст с предыдущими частями основан на резком временном и пространственном переключении: действие сатирических рассказов полностью основано на исторических реалиях, оно связано с актуальными событиями времени их создания. Таким образом, платоновский метафизический космос достраивается: в окружении двух бесконечностей обнаруживается вполне натуралистический, замкнутый во времени и пространстве, объект.

Избыточный, полнокровный юмор ранних рассказов оборачивается откровенной сатирой в рассказах и повестях «Город Градов», «Усомнившийся Макар», «Государственный житель», «Антисексус» и в некоторых более ранних сочинениях: «Рассказ не состоящего больше во жлобах», «Немые тайны морских глубин», отчасти – «Сокровенный человек» и др. В общей концепции раннего творчества Платонова эти произведения выполняют функцию скерцо – третьей части симфонического цикла, которая концентрирует игровое, юмористическое начало.

Мы останавливаемся на повести «Город Градов» как наиболее типичном произведении этой группы, в котором ярко проявлены скерцовые черты и использованы характерные игровые приемы, неотъемлемые в третьей части симфонического цикла, содержание которой трактуется как *homo ludens* (человек играющий).

Игровое начало проявляется в повести и в предметно-смысловом, и в композиционно-стилистическом аспектах. В первом случае это сочетание в сюжете реально-бытового и абсурдно-гротескного. Все события «Города Градова» основаны на неких реальных предпосылках. Можно обнаружить исторические факты, обыгранные в повести, можно даже сопоставить топоним Градова с существующими географическими объектами. Об этом пишет, например, И. Матвеева в статье «Тамбовские реалии в повести "Город Градов"»). Но весь фактический материал подан в острогротескном искажении, гиперболизирован вплоть до полного разрыва с реальностью.

В композиционно-стилистическом плане в повести использованы типичные приемы выражения комического. Они имеют музыкальный эквивалент (не случайно мы сопоставляем сатирическую прозу Платонова с симфоническим скерцо), но не ограничиваются только музыкальной сферой, являясь по существу универсальными и работающими в разных видах искусства. Главным приемом здесь становится игра со временем: его замедление, ускорение, заикание, движение вспять. В музыке для этого существуют специфические приемы, прежде всего ладогармонические (кроме прямого ускорения и замедления темпа), в вербальном же тексте характер движения времени, кроме указания на продолжительность того или иного события, передается стилем изложения: длиной абзацев, фраз и используемых слов, легкостью, или, напротив, неудобством их фонетического воспроизведения, последовательным или дискретным описанием событий, равномерным членением текста, или нарочитым растягиванием или сжатием определенных фрагментов и т.п.

Кроме временной игры используются и другие типичные приемы, опробованные Платоновым уже в более ранних рассказах как комические: стилистический мезальянс, неожиданные акценты, дробящие фразу, внезапные смысловые модуляции, полифония контрастных стилистических пластов и т.д. (естественно, что комический эффект эти приемы приобретают только в определенном драматургическом контексте).

Глубокий контраст с предыдущим разделом возникает и на структурно-композиционном уровне. Если в фантастике преобладали открытые формы, то здесь – предельная замкнутость и завершенность. Даже при наличии динамизированной репризы композицию венчает кода (это наблюдение относится не только к «Городу Градову», но и ко всем сатирическим повестям этого периода), возвращающая к мотивному комплексу начала повествования. Так символически обыгрывается идея о вечности и неизменности царства бюрократии и карьеризма, поскольку в основе его лежат непреходящие человеческие страсти. Если в первых частях цикла мифологическое проявляло себя в актуализации вневременного, то здесь создается обратная перспектива: исторические реалии приобретают архетипический статус.

При этом «Город Градов» легко прочитывается как «музыкальное» сочинение. Композиционную целостность повести обеспечивает мотивная драматургия, то есть литературный аналог музыкального симфонизма как творческого метода. Каждый герой обладает собственной интонационной сферой, отраженной в характере как прямой, так и косвенной речи. Все темы сочинения зарождаются в первом разделе повести и потом трансформируются в соответствии с продвижением сюжета. Между всеми разделами есть связки, переходы, заранее подготавливающие стилистику следующей фазы сочинения. Это качество прозы Платонова становится определяющим и для всех будущих произведений писателя.

Собственно, космическая структура уже выстроена на уровне трех первых частей цикла. Она вызывает прямые ассоциации с мировым древом: господство хтонических сил в первой части, попытка вознесения в высшие сферы «чистого разума» во второй и изображение реального, земного мира в третьей. Однако как циклическая форма такой космос распался бы на свои составляющие, если бы не обрел обобщающего финала, в котором объединены все три начала, что и происходит в повести «Эфирный тракт».

Четвертый параграф – Финал симфонической композиции – это, как правило, итог, в котором все основные мотивы предыдущих частей стянуты и выведены на новый уровень осмысления и обобщения. Таким итогом раннего творчества А. Платонова можно считать повесть «Эфирный тракт» - самое масштабное произведение 20-х годов (до «Чевенгура»), в котором отразились все идейные и стилистические искания предыдущих лет, и которое воспринимается как трагическая развязка сложившегося метасюжета: в повести погибают не только главные герои «Эфирного тракта», но и другие «сквозные» персонажи раннего творчества.

Итак, ранний период творчества Платонова представляет собой полный цикл, аналогичный симфонии. В первой части, соответствующей симфоническому сонатному Allegro, воспроизводится процесс становления индивидуального стиля в борьбе между стихийной чувственностью и лирической рефлексией. Во второй части, аналогичной симфоническому Andante, эта борьба переносится в интеллектуальный пласт, где, через жанр фантастических рассказов, подвергаются развенчанию революционные, миропреобразующие идеи юности. В третьей части, Скерцо, те же идеи поданы в сатирическом, гротескном ключе. Наконец, в финальной повести «Эфирный тракт» соединяются все мотивы, приводя к трагической развязке. Однако чувство безысходности смягчено мудрой иронией и смирением, что является предпосылкой для продолжения творчества.

Поскольку все основные темы и мотивы, которые будут питать дальнейшее творчество Платонова, сформировались уже в первом цикле, метатекст писателя представляется возможным рассматривать как огромный вариационный цикл, на каждом этапе демонстрирующий новое осмысление

одних и тех же проблем. Мир Платонова, каким он увидел его в 20-е годы, был сознательно разрушен автором (отсюда идея самоубийства и бесследного ухода героев, носителей авторских идей, в «Эфирном тракте»). Этот мир должен быть не возрожден, а построен заново, сформирован из обломков юношеских представлений. Этот процесс и будет составлять метасюжет дальнейшей платоновской прозы.

Третья глава (Метафизическая структура мира А. Платонова – «памятник революции») посвящена анализу двух самых масштабных произведений А. Платонова: роману «Чевенгур» и повести «Котлован» (соответственно: первый и второй параграфы главы). В этих произведениях, связанных и по замыслу, и по времени написания, впервые складывается платоновская метафизическая структура мира, имеющая визуальный образ и отраженная в композиции обоих сочинений.

Первый параграф – «Чевенгур» (Вариации). В романе «Чевенгур» мы обнаружили циклическую композицию, подчиненную вариативному методу развития. Основная тема – тема беспросветной тоски бытия – постепенно формируется в первом разделе повествования, обозначенном нами как прелюдия. Второй раздел, странствия Дванова, ассоциируется с фугой благодаря специфическому переплетению горизонтальных линий – линий жизни героев. Ритмическая свобода и текучесть, размытость граней формы также позволяют проводить аналогии с полифонической музыкальной композицией. Третий раздел – Чевенгур – ассоциируется с хоралом и в образном, и в структурном плане. Совмещенность разновременных пластов в одновременном звучании, как в гетерофонной вертикали, четкий ритм, симметричная структура делают этот раздел наиболее строгим по форме и единым по стилю. Но, кроме музыкальной аналогии, композиция этого раздела имеет визуальную, графическую ассоциацию: описание памятника – символа революции, предложенного Александром Двановым, совместившем в себе бесконечность времени и пространства. В заключительном разделе – эпической коде, или постлюдии, выделяется автономный лирический эпизод: история Симона Сербинова, которую мы рассматриваем как четвертую вариацию.

Кроме основной темы, проходящей через все разделы и передающейся от героя к герою, структуру романа скрепляют лейтмотивы: ключевые слова и обороты, имеющие знаковый, символический характер. Как наиболее активные, выделяются мотивы смерти и внутренней пустоты, входящие в тему, но важное значение имеют и образованные от них на вариантной основе мотивы воды, паровоза, часов, церковного колокола, сна и другие.

Анализ текста с применением музыковедческой методологии позволяет делать выводы не только о композиционных, но и о стилистических параллелях. Так, многие мотивы «Чевенгура» прямо указывают на его романтическую концепцию. Идеализация революции и эсхатологическое ее восприятие прямо восходит к позднеромантическим дионисийским утопиям. Оттуда же идея

служения прекрасной даме, воплощенная в образе рыцаря Степана Копенкина, приоритет эмоционально-интуитивного начала над разумно-рациональным, обращение к поэтике ночи, концентрация внимания на снах героев, - все это вызывает прямые аналогии как с многочисленными литературными произведениями эпохи романтизма, так и с общей философской романтической концепцией. Сама идея Революции предстает в Чевенгуре в романтических, идеализированных тонах. Но уже в следующем произведении – «Котловане» – идеализация исчезает, и на смену романтическим ассоциациям приходит сгущенная мрачность экспрессионизма.

Второй параграф – «Котлован» (композиция в стиле экспрессионизма). «Котлован» написан вскоре после «Чевенгура» (хотя точная датировка создания этих произведений до сих пор не установлена). Связь между этими вершинными сочинениями писателя очевидна. «Чевенгур» обычно трактуется литературоведами как некая стилистическая лаборатория, результатом деятельности которой становится «Котлован». На наш же взгляд, связь между «Чевенгуром» и «Котлованом» значительно теснее, более того, это два взгляда на одно и то же явление (некоторые исторические расхождения не имеют значения на глубинном уровне: расправу над буржуазией Чевенгура важнее увидеть как аналог сцены раскулачивания из «Котлована», чем как два хронологически не совпадающих события). «Чевенгур» и «Котлован» – два взгляда на явление революции: революции не в абстрактно-космическом смысле, а в смысле реального «делания», в которое оказались втянуты вне зависимости от желания все слои русского общества. «Чевенгур» – интеллектуальный, духовный отклик на революцию, «Котлован» – отклик физиологический. Революция, со всеми ее составляющими: от гражданской войны до «великого перелома» – оказалась для России пищей соблазнительной и опасной. Увиденная в романтических красках, благоухающая и манящая, она была проглочена с жадностью. Но процесс пищеварения оказался тяжелым. Продвигаясь постепенно в низ организма, она отравляла тело вредным ядом, разъедала изнутри, порождая эйфорию, галлюцинации и помутнение рассудка. Этот процесс постепенного продвижения вещества революции в глубь тела России и воспроизводится последовательно в «Чевенгуре» и «Котловане». Два произведения, таким образом, можно трактовать как «верх» и «низ» одного и того же образа – образа Революции в России.

Эта мысль подтверждается, на наш взгляд, идентичностью структуры обоих сочинений: три неравных по объему раздела, из которых первый, самый короткий, экспозиционный, содержит основные мотивы повествования, а два других разграничены сменой пространства: в «Чевенгуре» это странствия А. Дванова и собственно Чевенгур, в «Котловане» – городская стройка и колхоз.

Но еще более важным, на наш взгляд, оказывается визуальный образ, возникший в «Чевенгуре»: проект памятника революции Александра Дванова, в котором «лежачая восьмерка означает бесконечность времени, а стоячая

двухконечная стрела – бесконечность пространства». Так осознал революцию Дванов: безостановочное движение на плоскости, перечеркнутое выходом в беспредельность (очевидно, что платоновский памятник революции – еще и модификация креста, символика которого общезначима). Этому принципу подчинена симметричная структура второй части «Чевенгура», и такая же конструкция возникает в «Котловане». Причем в последнем произведении образ памятника революции формирует не только композицию повести, но и весь философски-семантический строй произведения, проявленный через мотивную драматургию. В «Чевенгуре» симметрия только подчеркивает ощущение статики, остановки времени, религиозной отрешенности от сиюминутных земных проблем («В Чевенгуре никто не трудится и не бежит, а все налоги и повинности несет солнце»). В «Котловане» же вертикальная и горизонтальная оси приобретают статус высокого и низменного, метафизического и органического, и эти начала вступают в конфликт, по накалу равный средневековой войне между духом и телом.

То, что по объему «Котлован» гораздо меньше «Чевенгура», говорит об особой тематической уплотненности ткани текста. Здесь возникают прямые ассоциации со стилем музыкального экспрессионизма в его вершинной, додекафонной фазе. Музыкальная ткань предельно уплотняется, подобно кристаллизации. Из нее уходят все общие формы движения, остается лишь тематический материал, зашифрованный в сложных модификациях серии. Эта лабораторная композиторская техника, изобретенная А. Шенбергом и направленная на моделирование максимально острых эмоций, не сродни ли платоновскому эксперименту с языковыми структурами, проявленными в «Котловане» с особенной силой? В «Чевенгуре» драматургия подчинялась неторопливому развертыванию вариационного цикла, здесь – напряженной игре с модификацией основной темы, взаимным поглощением вертикали и горизонтали, при максимальной семантической концентрации, не допускающей «случайных», нетематических образований, не дающей возможности вниманию «отдохнуть», «расслабиться». Как описывал Адриан Леверкюн, герой Т. Манна, сочинения подобного стиля: «Главное, чтобы каждый звук, без всяких исключений, был на своем месте в ряду или в какой-либо его части. Так достигается то, что я называю неразличимостью гармонии (вертикаль – Н.Б.) и мелодии (горизонталь)». Для Леверкюна эквивалентом придуманной им композиторской техники становится магический квадрат, атрибут средневековой магии и алхимии. Очевидно, что идея магического квадрата аналогична образу двановского памятника революции, где замкнутость кругов создает иллюзию прорыва в бесконечность. Так возникает совпадение метафоры и рационального метода структурирования текста.

Эмоциональный строй «Котлована» жестче и контрастнее, чем в «Чевенгуре». Герои «Чевенгура» выбирают между мыслью и чувством, то есть между двумя составляющими духовной жизни. В «Котловане» же человек

балансирует между попыткой обрести смысл жизни, то есть достичь абсолютной мировой гармонии, и возможностью превратиться в животное, стать частью природной среды, вроде муравья, живущего в ритме коллективного труда. Амплитуда между этими состояниями неизмеримо шире, чем в «Чевенгуре», а полярность позиций позволяет говорить о графичности, об аскетической черно-белой гамме «Котлована». Все это свидетельствует о влиянии экспрессионистского стиля, в то время как в «Чевенгуре» возникали многочисленные романтические ассоциации. Но не есть ли экспрессионизм – именно физиологическая реакция на романтические идеи, конвульсии романтизма? Экспрессионизм снижает романтическую эстетизированную абстракцию до уродливой, патологической материальности, одновременно поднимая этот материализованный объект до мистического обобщения, вызывающего ужас и содрогание плоти.

Эсхатологическая метафора «Котлована» абсолютно прозрачна: утопический план постороения великого здания, которое должно приютить под своей крышей весь мировой пролетариат, оборачивается рытьем бездонной ямы, в которой этот пролетариат хоронит свое будущее: маленькую Настю, воплощение новой жизни. Но метафоричность платоновского текста гораздо глубже и сложнее. Она проявляется на уровне глубинной структуры текста и культурологических аллюзий, возводящих повесть в ранг вершины индивидуального платоновского мифа. События второй части «Котлована» охватывают ровно семь дней – сакральное число, равное семи дням Сотворения мира. Детальный же анализ текста и сравнение его с библейской космогонией убеждают в том, что эта ассоциация не случайна: Платонов рисует грандиозную картину разрушения мира в последовательности, обратной Божественному акту. Все, что Господь сотворил за семь дней, становится объектом уничтожения в зеркальном отражении. Мир поворачивается вокруг своей оси: верх становится низом.

Насколько сознательно воспроизвел Платонов эту эсхатологическую картину, определить невозможно, но детальное совпадение актов со-творения и рас-творения мира и общность глобального космического ритма не дают рассматривать вторую часть «Котлована» вне связи с книгой Бытия.

Книгами «Чевенгур» и «Котлован» завершается первый большой этап творческой эволюции Платонова. Должно начаться что-то новое и на метафорическом уровне в свете платоновской космогонии, и на уровне стилистическом, потому что оставаться в прежней парадигме уже невозможно. Возрождение разрушенного авторского мироздания произойдет в процессе создания следующего сочинения: повести «Ювенильное море».

Четвертая глава, «Земля – материнское лоно», посвящена анализу «Ювенильного моря» А. Платонова, трактованного в жанре *скерцо*. Повесть «Ювенильное море» является рубежным сочинением в общем эволюционном процессе творчества А. Платонова. Несмотря на довольно скромные масштабы,

это сочинение отразило сложные идеологические и стилистические поиски автора предшествующих пятнадцати лет и наметило, даже в сжатом виде обозначило стилистический перелом, разделяющий фантастические и гротескно-философские сочинения 10-х – первой половины 30-х годов – и лирические повести и рассказы второй половины 30-х. Уже при первом прочтении «Ювенильное море» удивляет неожиданными жанровыми смещениями, приводящими к несимметричности формы: повесть, начинаясь, как эпическая поэма о преображении мира, вмещающая в себя утопическую космогонию, лирику и юмор, в процессе развития теряет свою смысловую полифонию, модулирует в гротескный фарс с неожиданным псевдо-оптимистическим финалом. Каждый следующий раздел повествования короче предыдущего, форма как бы «свертывается» в соответствии с упрощением содержания. В музыке такое строение определяется как модулирующая нисходящая, или регрессивная, форма, т.е., начинаясь, как произведение, сложное по структуре, относящееся к формам высокого ранга (в данном случае это сонатная форма), в процессе развития упрощается, и в итоге побеждает форма более низкого ранга (здесь это трехчастная форма, обычно соответствующая жанру скерцо).

Таким образом через структуру повести проявился ее рубежный характер, выразившийся в авторской рефлексии, окончательно порывающей с революционными иллюзиями юности. Но просветленно-иронический финал «Ювенильного моря» свидетельствует о начале следующего творческого этапа: из вод Моря Юности рождается новый платоновский космос, который будет постепенно достраиваться на протяжении второй половины творческого пути писателя.

В пятой главе, «Москва – центр мира» (бесконечный канон)», рассмотрен роман «Счастливая Москва», может быть, самое таинственное и странное произведение Платонова, не случайно столь противоречивы его интерпретации. Особенно это касается образа главной героини с ее нечеловеческим именем, в которой видят то «символ молодого поколения»¹¹, то «советскую ипостась Софии, Божьей Премудрости»¹². Мы пытаемся доказать, что в образе Москвы воплощена таинственная, инфернальная сила, но не в мужском, мифистифицированном обличье, а в женской ипостаси стучащая сексуальной энергии, оказывающей пагубное, разрушительное воздействие на дух и духовность, воплощенные в мужских, «фаустовских» персонажах романа.

Москва – центральный образ повествования. В полифонической ткани романа, характерной для стиля Платонова, линия Москвы Честновой – своего рода *cantus firmus*, ведущий голос, структурирующий композицию. Москва явно

¹¹ Матвеева И. Символика образа главной героини // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 3. – М.: Наследие. – С. 312.

¹² Друбек-Майер Н. Россия – «пустота» в кишках мира: «Счастливая Москва» (1932-1936) А. Платонова как аллегория // Новое литературное обозрение. – 1994, №9. – С. 251–257.

выделяется из череды персонажей некой странностью: она одержима желанием «слиться с народом», раствориться в толпе, перевоплотиться в разных людей, покинув собственную телесную оболочку, и при этом она абсолютно одинока, как существо иного мира, иной природы. Она втягивает в свою орбиту всех, кто к ней приближается, и чем ближе подходит к ней человек, тем более чужой и далекой она для него оказывается. Неотразимая притягательность Москвы только подтверждает ее ненормативный для человеческой природы статус. Не случайно Москва заставляет вздрогнуть, испугаться, почувствовать неожиданный холод многих героев при первой встрече с ней: это только последний посыл инстинкта самосохранения, не имеющего возможности противостоять инстинкту еще более мощному: разрушительному сексуальному влечению. Таким образом, Москва Честнова – не что иное как Эрот в женском воплощении, и ее статус вполне соответствует статусу Эрота, каким он представлен в диалоге Платона «Пир»: «Он...совсем не прекрасен и не благороден... «Нечто среднее между бессмертным и смертным»...«Великий демон».¹³

Сближаясь с людьми, Москва разрушает их внутреннюю структуру и заставляет их следовать за собой. Эта коллизия влияет на композицию романа: возникает подобие музыкального канона, то есть герой не просто подвергается влиянию Москвы, но, «ушибленный» ею, начинает прямо повторять ее действия. Но если Москва сама не осознает значения своих действий, если она слепа, а ее ясные глаза мертвы, значит, ею тоже кто-то управляет, значит, есть силы, еще более значительные? Москва тоже ведома, тоже следует кем-то утвержденным маршрутом. Такая ситуация делает канон бесконечным, замыкает время и пространство в непрерывном следовании.

Композиция романа вызывает ассоциации не только с музыкальными, но и с визуальными структурами. Действие развивается на разных уровнях, соответствующих тричности мифологического пространства, так как в сюжете участвуют наряду с реальными людьми силы, выходящие за рамки человеческой природы. Но, поскольку события происходят в городе Москве, то и пространство Москвы сформировано по принципу мифологических бинарных оппозиций, как свое и чужое, близкое-далекое, доброе-злое. Как пишет Ю. Лотман: «Движение в географическом пространстве становится перемещением по вертикальной шкале религиозно-нравственных ценностей, верхняя ступень которой находится на небе, а нижняя – в аду».¹⁴ Таким образом вертикаль и горизонталь плавно перетекают друг в друга, теряя противопоставленность, что придает композиции форму круга, соответствующую визуальному образу бесконечного канона.

¹³ Платон. Избранные диалоги. - М.: Художественная литература, 1965. - С 156, 158. (Влияние «Диалогов» Платона на Платонова несомненно, об этом пишут многие исследователи творчества писателя – см. выше).

¹⁴ Лотман Ю. Семиосфера. Символическое пространство. СПб.: Искусство СПб, 2001. - С. 297.

Такая структура романа принципиально лишает его завершенности, окончания (как не закончено еще формирование нового платоновского Космоса). Едва достигая мнимой вершины, кульминации, линия жизни всех героев меняет траекторию, устремляется вниз, к саморазрушению. Но движение по кругу предполагает после падения очередной подъем, возрождение в новом обличье. В этом – смысл романа «Счастливая Москва» – романа бесконечных преображений, романа-демониады, где рядом с инфернальной силой существует ангельское начало, и падение человека может означать только начало его перевоплощения в новую природу.

В шестой главе (Платонов и Средняя Азия: «диалог культур» или «война миров») анализируются «восточные» повести и рассказы А. Платонова. В мифологической структуре платоновского Космоса тема Средней Азии представляет образ «иноного мира» по сравнению с миром «своим», центром которого является Москва. Глава включает два параграфа, *«Прелюдия»* и *«Соната»*. **Первый параграф** посвящен анализу повести «Такыр» и более раннему рассказу «Песчаная учительница», в котором угадывается «предчувствие» восточной темы. **Второй параграф** целиком сосредоточен на характеристике повести «Джан».

Три «восточных повести» Платонова можно воспринимать как цикл. В «Песчаной учительнице» складываются основные мотивы и образы: сомнамбуличность пустыни, европоморфная преобразовательная активность, экологическая проблема контактов Востока и Запада. В «Такыре» эти мотивы обретают структурное воплощение, «омузыкаливаются», переходя тем самым в метафизический, трансцендентный пласт. Метафорой пустыни становится забвение, а память приобретает статус разрушительного интеллектуального вторжения в природную гармонию. В конце «Такыра» возникает эффект зеркала, придавая повествованию композиционную четкость. Так на структурном уровне разрешается конфликт цивилизаций: тяготение к симметрии, логической завершенности, довлеющее европейскому сознанию, возобладало над восточной аморфностью.

В повести «Джан» все эти мотивы проявлены на новом сюжетном уровне. «Джан» – эпико-драматическая повесть с развитой фабулой, содержащей вечные проблемы классической литературы: попытка героя возвратиться к своим корням, на историческую родину, отягченная субъективными душевными переживаниями, внутренним разладом. Проблема культурных контактов здесь выведена на уровень двойнического мифа, утверждающего относительность Добра и Зла. Через образ главного героя, носителя двух культур, раскрывается конфликт между душой, воплощенной в образе потерянной матери, бедной туркменки Гюльчатай, и духа, носителем которого становится Сталин, заменивший в сознании Чагатаева его неизвестного отца. Образ Отца-Сталина скрепляет композицию, проходя через нее как лейтмотив, обнаруживая то божественную, то сатанинскую свою суть: он ведет за собой героя, как добрый

пастырь, дающий ему чувство защищенности и покоя, но он и делает его слабым и уязвимым, лишает самостоятельности и воли, так что тому непременно требуется помощь от другого человека.

Трагическая развязка этого внутреннего конфликта изначально предначертана по законам европейской драматургии. Главный герой обречен уже в силу того, что для него недостижима внутренняя гармония («Всякое царство, разделившееся само в себе, опустеет; и всякий дом, разделившийся сам в себе, не устоит» – Мат. 12; 25). Но гибель героя происходит не на физическом уровне, а на уровне души, отданной во власть безличной абстрактной идее: дать счастье своему народу.

Подавляющее воздействие европейского мироощущения на воплощение души Азии – племени Джан проявлено и через композицию повести. Драматургия «Джана» может быть рассмотрена как аналог сонатной формы, где европейская часть натуры Чагатаева, включающая в себя Москву, Сталина, университет, Веру и Ксению, выступает как главная партия, а азиатская с народом Джан и пустыней, его естественной средой обитания – как побочная.

Конфликт «своего» и «чужого» проявляется и на языковом уровне. Стиль описания пустыни сформировался еще в «Такыре» и остается неизменным в «Джане». Он основан на бесконечном повторении одних и тех же мотивов с едва уловимым варьированием, в результате чего время будто останавливается, демонстрируя образ вечности. Такой стиль соответствует репититивной технике музыкального минимализма, эстетическая основа которого – восточная медитативность. В противоположность такой стилистике «голос Москвы» представляет европейскую романтическую парадигму с обилием предикатов, придающих нарративу действенный, активный характер, а также прилагательных и определений, «утяжеляющих» стиль, раскрывающих сложный духовный мир европейского героя, склонного к рефлексии, внутренней раздвоенности эмоциональной неуравновешенности.

Преобладание фаустовского, европоморфного начала вытекает уже из инварианта данной формы, что и приводит к наиболее логичной в драматургическом отношении первой версии финала: народ Джан, пойдя за Чагатаевым, перестает существовать как этническая единица. Но дух Джан продолжает жить в Чагатаеве, к которому приходит понимание прежде недоступных ему истин. В музыкальном прочтении это аналогично динамической репризе, где господствует тональность главной партии, но обогащенная интонациями побочной.

Но во второй версии композиция приобретает жесткую симметрию, замкнутость на себе, сворачивание в круг, статичность, в отличие от динамической спиралевидной структуры сонатной формы. В этом случае драма приобретает статус абсолютной трагедии, так как в европейском сознании жизнь ассоциируется с движением, а неподвижность – эквивалент смерти. Так

конфликт культур переносится в трансцендентную плоскость, что соответствует общей философской направленности прозы А. Платонова.

Седьмая глава – «Се – человек (лирические повести второй половины 30-х г.г.). В качестве примера анализируется одно из самых трогательных, интимных сочинений Платонова - повесть «Река Потудань», трактованная в жанре романтической поэмы. Исследователи прозы А. Платонова отмечают стилистический перелом, произошедший в творчестве писателя в середине 30-х годов (Речь идет о рассказах, написанных после «азиатских повестей»: «Фро», «Среди животных и растений», «Третий сын» и некоторых других). «С этого момента в творчестве Платонова вместо выполнения строительной или производственной задачи появляются такие вечные темы, как любовь, рождение и смерть, личное счастье, роль женщины и отца в семье, проблематика пола и т.д.», - пишет Ханс Гюнтер в статье «Любовь к дальнему и любовь к ближнему». Эту мысль подтверждает и Лидия Фоменко (статья: «Художественный мир рассказов А. Платонова второй половины 30-х годов»): «Тема родства всех со всеми актуализирует в рассказах второй половины 30-х годов мотивы любви, семьи, долга. Герой утрачивает свою бездомность, а дом – покинутость и опустошенность. Теперь человек в мире Платонова осознает дом и семью как источники энергии для строительства жизни».¹⁵

Такая перестановка акцентов в прозе писателя естественно вытекает из общей концепции строительства нового мира. Когда этот мир сформирован, когда явно обозначились его центр и периферия, и между ними возникли сложные, подчас конфликтные отношения, остается исследовать, как чувствует себя в этом новом мире человек, как он адаптируется к новым условиям существования, продолжая жить вечными, субъективными ценностями.

«Река Потудань» анализируется в двух аспектах. Сначала повесть прочитывается как психологическая драма. В таком ракурсе она представляет литературный эквивалент музыкальной романтической поэмы. Главная тема – образ Никиты, типично романтического героя: мятущегося, неуверенного в себе, ищущего смысл жизни. Побочная же тема – образ Любы, идеальной возлюбленной. Такая трактовка образов полностью укладывается в схему романтического конфликта со всеми перипетиями его развития.

Но предлагаемое прочтение раскрывает только первый смысловой пласт повести, непосредственно связанный с фабулой повествования, передающий через мотивную драматургию коллизию взаимоотношений героев. Однако в прозе Платонова безусловно присутствует еще один ассоциативный ряд, уводящий к мифологической основе поэтики автора, где действуют уже не реальные люди в реальных обстоятельствах, а некие архетипы, и каждый момент повествования вырастает до уровня символа. Так «музыка человеческая» соотносится с «музыкой мировой», где нет движения во времени

¹⁵ Обе статьи цитируются по изданию: «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Выпуск 4, юбилейный. – М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2000.

и ограниченного бытового пространства, где «звучание» есть не физический звук, а приобщение к гармонии мироздания, из которой только и может родиться истинная музыка. При таком рассмотрении взаимоотношения главных героев рассказа приобретают смысл вечной полярности мужского и женского начала как противостояния духа и материи. При таком прочтении конфликт переносится в сферу противостояния вечного и временного, духа и материи, «верха» и «низа», встраиваясь таким образом в общую мифологическую концепцию творчества Платонова. Лирическая повесть становится очередной вариацией темы перевернутого мира, раскрывающуюся раньше в «Чевентуре», «Котловане», «Счастливой Москве» и других наиболее значительных сочинениях автора. Ошибка главного героя, принявшего свою подругу за воплощенный идеал, уводит его из горнего мира одиночества, немоты и безвременья в бытовой мир реальных, где ему нужно учиться говорить простые и ничего не значащие слова, где достижение вожаемой мечты оборачивается удивлением и разочарованием.

Восьмая глава, «Человек и мировое зло», посвящена военной прозе А. Платонова. Мировое зло в мире Платонова воплощено в образах фашизма и войны. Глава содержит два параграфа: в **первом («Рождение зла»)** анализируются довоенные антифашистские рассказы «Мусорный ветер» (1933 г.) и «По небу полуночи» (1936 г.), а **во втором («Воцарение зла»)** - симультанно рассматриваются рассказы, созданные в военные годы. Традиционная трактовка фашизма и войны как внешней разрушительной силы, вторгающейся в мирную жизнь людей, требует пересмотра после подробного анализа текста рассказов. Уже в произведениях 30-х годов сделан акцент не на описание фашистских зверств, а на психологию главных героев – антифашистов. (Психоаналитический метод, последовательно проводимый в этих рассказах, позволяет предположить увлечение Платонова теорией З. Фрейда.) Рассказы полностью лишены патриотического пафоса и четкого разделения на «своих» и «врагов». Никогда прежде Платонов не углублялся в такие тайные уголки сознания, никогда так тонко и точно, на уровне едва уловимых нюансов, не раскрывал всю сложность человеческой психики. Мы уже говорили, что эти рассказы наиболее «романтические» - не по фабуле, а по методу творчества, по предмету авторского исследования, каковым является здесь человеческая душа. Платонов расчленяет душу с точностью и хладнокровием патологоанатома, без сожаления и сентиментальности, что позволяет говорить об авторской саморефлексии, о безжалостной исповедальности. Душа – и прежде всего собственная – нуждается в таком подходе, ибо только она есть вместилище мирового зла. Под оболочкой культуры, интеллекта, бытовой доброты скрываются страшные монстры, порождающие убийственные идеи, способные на какой-то период обольстить мир. Зло не приходит извне.

Мы попытались доказать, что только через антифашистский рассказ Платонов смог выразить трагедию свою и своего народа (речь идет отнюдь не о войне). Подобная возможность через образ фашизма раскрывать универсальную природу мирового зла характерна и для многих музыкальных композиций 30-х – 40-х г.г., в частности, для симфоний Д. Шостаковича, А. Онеггера. Мы подчеркиваем эту параллель, так как она позволяет увидеть, как близки средства выражения подтекста в разных видах искусства.

Во втором параграфе темы фашизма и войны персонажи фиксируются в образ Смерти. Раздел построен как тема с вариациями. Военные рассказы условно разделены на три группы: рассказы-притчи, батальные сцены и рассказы о детях войны. Все они написаны на одну тему: война и победа над смертью. Если в довоенных рассказах акцент делался на психологию героев, то здесь осмысление проблемы Добра-Зла, Жизни-Смерти, Мира-Войны переносится в мифологический пласт. Действующие лица – не реальные носители субъективных переживаний, а архетипы и символы. Однако трактовка зла остается прежней: это некий внутренний изъян, довлеющий миру. Победить зло и смерть – не значит просто уничтожить фашистов (следует заметить, что Платонов нередко нарочито подчеркивает близость, даже двойничество советских воинов и фашистов, – и на уровне описания внешнего сходства, и через интонационную идентичность, что не позволяет делить героев на «своих» и «чужих» по национальному признаку). Только изменив себя, можно изменить окружающий мир, победить врага можно, только изжив внутреннее зло. Но к чему приведут эти изменения, часто насильственные и жестокие? Станет ли мир лучше, или категория лучше-хуже вообще теряет значение в том мифологическом пространстве, которое создает писатель? Означают ли изменение, развитие и совершенствование, или прогресс – явления мнимые, иллюзорные, а мир статичен и вечен в своей бессмысленной повторяемости? Не в этом ли состоит основной сюжет всей военной прозы писателя?

Последняя, **девятая глава («Круг замкнулся. Космос здесь?..»)** представляет в контексте *постлюдию*. Она посвящена детским рассказам и сказкам. Мироздание восстановлено Платоновым после космической катастрофы, в которой погибли герои юношеских мечтаний. Этот мир трагически хрупок, он лишен гармонии, ибо ЗЛО и СМЕРТЬ – его неотъемлемые свойства. Мечта о бессмертии, о воскрешении всех умерших поколений, заразившая Платонова после знакомства его с философией Николая Федорова, претерпела глубокую трансформацию, изменив всю картину мироздания. Если смерть – архетипический образ мирового зла, а зло человек несет в себе, то победить смерть означает стать невинным, как маленькие дети, не научившиеся еще бояться смерти. Поэтому и путь духовного становления многих героев Платонова ведет назад, в детство, где все едино и целостно, где не порвалась еще связь маленького человека с матерью, природой, космосом. И творческая эволюция писателя идет тем же путем: завершающим этапом

творчества становятся детские рассказы и сказки. Позднее творчество Платонова – своего рода контрастно-составная кода метатекста писателя, придающая общей композиции творчества целостность, но не завершенность, так как сам жанр поздних произведений уводит от субъективной картины мира в надличностное пространство и заставляет ретроспективно переосмыслить многие моменты, связанные не только с детской образностью, более ранних периодов.

В последней главе работы анализируются отдельные рассказы и сказки, причем подчеркивается, что жанровые различия между ними минимальны. Писатель завершает свой творческий путь опрошением, отказом не только от языковых экспериментов, но и от сложных концепций, от грандиозных социальных утопий. Он прячется в сказку как в воплощенную утопию, в золотой век вечного детства.

Однако попытка обретения гармонии через погружение в анонимный жанр как приобщение к фольклорному космосу, оказывается неорганичным актом, насилием над собственным Словом. Слово Платонова с его неповторимой индивидуальной интонацией мстит за себя, разваливая форму, лишая сюжет имманентных свойств драматургической логики. Попытка прорыва в вечность коварно оборачивается дурной бесконечностью: метасюжет возвращается к истока, к ситуации, описанной в начале 20-х годов в «Жажде нищего»: Пережиток внутри Большого Одного мешает приведению мира в состояние полной гармонии. Но если в юношеском рассказе Пережиток обретал дар Слова и взрывал стремящуюся к энтропии вселенную, то на закате жизни Пережиток отказывается от своего «Я», сознательно обрекая себя на немощь. Метагерой Платонова завершает путь, вернувшись к началу, и здесь выясняется, что смерть – это только разрушение, а вовсе не обретение вечного покоя. Нищий умирает, не утолив жажды.

Заключение (Мироздание Андрея Платонова). Итак, структуры, лежащие в основе платоновских текстов – это космические структуры, архетипы с обусловленной и вечной семантикой, возникают ли они в литературном произведении, в музыке или в Божественном творении – Космосе.

Проанализировав в порядке эволюции творчества наиболее значительные произведения А.П. Платонова, мы можем взглянуть на метатекст единовременно и представить визуальный образ платоновского Космоса, авторское мироздание.

Очевидно, что в платоновском космосе нет единства. Мироздание продукт индивидуально-авторского мифа писателя, имеет разлом, делящий творчество на две части. Граница пролегает в области «Ювенильного моря».

Начинает Платонов с создания грандиозного симфонического цикла, в котором полностью отражены все аспекты основной, глобальной и вечной проблемы: проблемы взаимоотношения Человека и Мира. Но четырехчастный

цикл заканчивается трагически. В контексте становления мироздания Платонова такой финал – космическая катастрофа.

Буквально в самом начале творческого пути завершился полный космический цикл, следствием чего может быть либо «конец истории», уход в небытие, либо эта катастрофа должна быть воспринята как инициатический акт, предполагающий рождение нового мира. Экзистенциальный мифологизм Платонова тяготеет ко второму сюжету.

Произошедшее эпохальное событие – рождение собственного Космоса и его разрушение – требовало осмысления и рефлексии. Нужно было осознать масштаб произошедшей катастрофы.

С созданием «космической симфонии» отошло в прошлое время спонтанного творчества, пришло мастерство и осознание сути вещей. На этой вершине творческого пути создаются два самых крупных и значительных произведения: «Чевенгур» и «Котлован». В них писатель вновь выстраивает собственный космос, но не как озаренный знанием демиург, а как прошедший инициацию философ.

Мировой катаклизм, из которого родилась «космическая симфония», обрел конкретное имя и образ. Это – Революция, эпохальное событие, перевернувшее жизнь страны и личную судьбу каждого. Теперь, на рубеже 20 – 30-х годов, можно было увидеть последствия произошедшего перелома. В мифологическом представлении Платонова образ революции обретает структуру, которую он сам называет «памятником революции»: двухконечная вертикальная стрела, обозначающая бесконечность пространства, и «лежащая восьмерка», математический символ бесконечности, обозначающий здесь бесконечность времени. Немыслимый в реальности, этот памятник несет в себе и образ мирового древа, и крест, тем самым вбирая в себя весь мифологический космос.

Так стихийная космическая катастрофа была осознана и реконструирована в грандиозном диптихе – вершине платоновского творчества. Разрушение созданного мира в этой связи можно воспринимать как акт покаяния, принятия расплаты за грехи человечества, допустившего создание столь мрачной утопии, и свой собственный грех как участника этого процесса.

А дальше начинается построение нового мира. Это уже не тот мир, возникший стихийно и симультанно, будто по наитию. Теперь автор строит его последовательно и аккуратно, постепенно расширяя его территорию – не по вертикали, с выходами в бесконечное пространство, а по горизонтали, на плоскости, формируя новую структуру.

Сотворение такого мира – уже не демиургический акт, а дело человеческих рук. Платонов создает советский эпос.

Новое рождение происходит из материнских вод Ювенильного моря – под железный грохот механизмов, а не через выплеск органических природных сил.

Центр нового мира – Москва. Это стержень, ось симметрии, мифологический алатырь, вокруг которого формируется новое пространство (не случайно драматургия романа «Счастливая Москва» представляет собой бесконечный канон, аналог музыкальной формы, графический образ которой – круг).

Далее формируется периферия, которая у Платонова связана с образами Средней Азии. Для писателя это – погружение в иной мир; так мифологические герои попадают в царство смерти, где время останавливается, и жизнь неотличима от вечного сна. Новый мир также мифологичен: в нем действуют законы оппозиций «Своего» и «Чужого», вступая между собой в сложные, часто конфликтные отношения. «Свое» – это бесконечное хождение по пустыне затерянных в песках племен, «чужое» – попытка вторжения в царство сна и смерти активной, действенной силы – европейского человека, человека Москвы, с целью преобразовательной, а потому агрессивной и опасной. Исход контакта двух цивилизаций проявлен на уровне структуры текста: композиции обоих «азиатских» произведений – «Такыр» и «Джан» – подчеркнута симметрична, что отражает статику, отсутствие развития, и в конечном счете может быть трактована символически как образ смерти. Чужой мир остается недоступной тайной.

Созданное, то есть сформированное, пространство требует присутствия Человека. Герои предыдущих произведений – скорее символы и мифологические архетипы: человек-философ, человек-труженик, человек-женщина, человек-дитя, человек-«прочий». Но приходит момент, когда писатель наделяет своего героя индивидуальностью, неповторимым внутренним миром, страстями, комплексами, желаниями. Так в предвоенные годы появляется несколько лирических новелл («Река Потудань», «Фро», «Третий сын», «Среди животных и растений», отчасти «Июльская гроза»), неоромантических повестей-мелодрам, где главные ценности – любовь, семья, домашний очаг, а основная проблема – взаимоотношения героев. Но и в лирических повестях Платонову не изменяет мифологическое мировосприятие. Его герои фатально несчастны, так как в мире господствуют скрытые, таинственные силы, судьбами людей управляет рок.

Обреченность лирического героя Платонов связывает с господством в мире зла. Природа зла, его персонификация, раскрываются в серии военных рассказов, тем более что война, фашизм – это сильнейшие воплощения зла. Но, исследуя проблему Человек и Мировое Зло, Платонов приходит к выводу, что зло человек несет в себе, и потому борьба со злом – прежде всего борьба с самим собою. Невинны только маленькие дети, и то лишь потому, что не успели еще слишком «вочеловечиться», погрузившись в пучину жизни.

Из этого наблюдения делается следующий вывод: чтобы привести гармонию в этот мир, где царит зло, надо очередной раз вернуться назад, к истокам, в детство, дойти до начала, остановить неистовый бег времени.

Платонов будто вспоминает уроки Мнемозины, пытаясь очередной раз возвратиться к мифологическому времени, где есть вечный уклад, где Добру и Злу предписано положенное место, где жизнь и смерть естественно перетекают друг в друга, не становясь личной трагедией. И мир Платонова «молодеет»: он начинает писать о детях и для детей, а потом уходит в мир сказки, где в архетипических образах, носителях закона мироустройства, должна раствориться не только психология героев, но и авторская индивидуальность. Это последняя попытка обретения гармонии, которая заканчивается естественным финалом – смертью автора.

Таким образом, мироздание Платонова оказалось достроенным, но цель – создание совершенного мифологического космоса – достигнута не была. Весь путь Платонова – это путь вниз с вершины-источника. Это очевидно на жанровом уровне: он начинает с создания грандиозной симфонии, продублированной двумя самыми значительными сочинениями – «Чевенгуром» и «Котлованом». Далее следует череда произведений «большого нарратива»: «Ювенильное море», «Счастливая Москва», «Джан»; потом – лирические повести-новеллы, далее – военные рассказы, детские рассказы и, наконец, сказки. С каждой ступенью творческой эволюции сокращается масштаб сочинений, упрощается язык, уходит в прошлое неповторимый, уникальный платоновский стиль. Причины такой «инволюции», регрессивного характера творческого процесса естественно искать в трагических обстоятельствах жизни писателя, в тех исторических условиях, в которых ему приходилось работать. Но можно взглянуть на эту проблему и с другого ракурса: с точки зрения несоответствия сознательных идеологических устремлений Платонова и его внутренних, интуитивных предпосылок. Сейчас некоторые исследователи приписывают Платонову не просто религиозность, но едва ли не конфессиональное православие.¹⁶ Анализ платоновских текстов не дает для этого достаточных оснований. Однако богоискательство Платонова очевидно, и потому можно говорить и о специфическом, «перевернутом» религиозном сознании писателя, становление личности которого происходило в эпоху воинствующего атеизма (не случайно в ранних произведениях Бога замещает Разум, а в зрелый период всеобщий Отец, несомненно наделенный божественными чертами, ассоциируется с именем Сталина).

При этом Платонов – писатель-философ. Его творчество стимулируют не впечатления от обыденной жизни, а великая идея. В начале творческого пути такой идеей была Революция, но постепенное разочарование в характере революционных преобразований буквально уводит почву из-под ног и самого автора, и его героев. Найти замену Революции трудно: современная жизнь в России 30-х годов не дает никакой альтернативы. Отсюда – и болезненная

¹⁶ «Связь между пониманием энергии Платоновым и Святыми отцами кажется нам очевидной (...) Эту связь мы обозначили как ментальную, лежащую в основах Платонова, как русского человека вообще, и воцерквленного, в частности». Корниенко С. «Я хочу видеть тебя всю...» Идея энергии в прозе А. Платонова военных лет. // «Страна философов...» Вып. 5. - Цит. изд. – С. 335.

любовная экзальтация в «Счастливой Москве», и попытка нового «обретения души» в «Джане». Идея патриотизма, борьбы с врагом в облике фашизма, наделенного всеми чертами потусторонней враждебной силы, дает определенную вспышку творческой активности в военные годы, но до вершин раннего творчества эта волна уже не поднимается. В результате авторской «визитной карточкой» остаются произведения, написанные в первой половине жизни, прежде всего «Чевенгур» и «Котлован», где авторская индивидуальность Платонова проявлена с невероятной мощью.

И последнее. Созданный Платоновым мир монохромен, как черно-белое кино. В нем редки яркие краски, даже простого обозначения цветов автор обычно избегает.

Зато мир Платонова полон звуков. В метатексте возникает колоссально богатая звуковая палитра, так, что через звуковые образы дублируется структура мироздания. Дело в том, что на символическом уровне звуковой мир, как и мир визуальный, имеет прообразом мировое древо. Нижний ярус – это хтонические звуки органической жизни: звуки совокуплений, пищеварения, тяжкого, обморочного дыхания. Земной уровень представлен широчайшим звуковым спектром. В мире Платонова звучит музыка: от протяжной песни до лихой частушки, от нежной жалобы скрипки до бодрого марша духового оркестра. Это и «конкретная музыка»: и шуршание тараканьих лапок на кухне, и свист паровозного гудка, и грохот машинных двигателей. Но есть и высший, метафорический уровень музыки незвучащей: это музыка душевных движений, проявленная через интонацию речи, через описание внутреннего настроения героев. Все это позволяет прослушать метатекст Платонова как музыкальное сочинение, или прочесть его глазами музыканта.

Итак:

–Творчество А. Платонова встроено в контекст культуры эпохи через характер философских идей, рефлексии на происходящие исторические события, отражение бытовых реалий, стилистику текста.

–Мифологический характер мышления, свойственный А. Платонову, трансформирует весь этот актуальный ряд в метафизический пласт, на основании чего выстраивается целостная картина мира, то есть автор структурирует собственный Космос, индивидуальный авторский миф.

–Этот Космос имеет две фазы становления, что совпадает с универсальным Метамифом (термин Г. Зубко), предполагающим в процессе развития чередование космогонических и эсхатологических фаз.

–В контексте смыслов платоновского метатекста метафизическая структура авторского Мироздания дублируется на акустическом уровне: через «звуковую материю», заключенную в тексте. Это дает дополнительное основание к изысканию музыкальных аналогий при анализе произведений писателя.

Основное содержание диссертации отражено в следующих научных публикациях автора:

Статьи в ведущих рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК РФ на соискание ученой степени доктора наук

1. Брагина Н.Н. «Ювенильное море» А. Платонова: регрессия формы как отражение свертывания сюжета [Текст] / Н.Н. Брагина // Музыкальная академия. – 2007, № 1. – С. 117-126 (1,16 п.л.).

2. Брагина Н.Н. «Счастливая Москва» А. Платонова: ненаучный комментарий к роману [Текст] / Н.Н. Брагина // Музыкальная академия. – 2009, №3. – С. 152-163 (0,53 п.л.).

3. Брагина Н.Н. А. Платонов: Опыт исследования библиографии [Текст] / Н.Н. Брагина // Библиография. - 2008, № 2. - С. 117-124 (0,28 п.л.).

4. Брагина Н.Н. «Заметки» А. Платонова как отражение краха романтического сознания [Текст] / Н.Н. Брагина // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2008, № 10 (34). – С. 189-192 (0,38 п.л.).

5. Брагина Н.Н. «Мусорный ветер» А. Платонова как опыт психоаналитического прочтения текста [Текст] / Н.Н. Брагина // Вестник Нижегородского университета. – 2008, №5. – С. 292-295 (0,3 п.л.).

6. Брагина Н.Н. Восточные повести А. Платонова как попытка диалога двух культур [Текст] / Н.Н. Брагина // Вестник Нижегородского университета. – 2008, №6. - С. 297-302 (0,44 п.л.).

7. Брагина Н.Н. О применении музыковедческих терминов при анализе немusыкальных текстов [Текст] / Н.Н. Брагина // Вестник Нижегородского университета, - 2009, №3. - С. 208-227 (0,55 п.л.).

8. Брагина Н.Н. Стилистическое ядро индивидуального авторского мифа в прозе А. Платонова начала 20-х г.г. [Текст] / Н.Н. Брагина // Известия Самарского научного центра РАН. – 2009, Т. 11, 4(6). – С. 1636–1641 (0,59 п.л.).

9. Брагина Н.Н. Рассказ А. Платонова «Маркун» – продукт культуры 20-х годов (двойное прочтение) [Текст] / Н.Н. Брагина // Вопросы культурологии. – 2010, №1. – С. 58-67 (0,4 п.л.).

10. Брагина Н.Н. Бюрократическое скерцо глазами музыканта (О перипетиях духовной жизни индивидуума на фоне мирового порядка в городе Градове, придуманном Андреем Платоновым: смешное и несмешное) [Текст] / Н.Н. Брагина // Интеллигенция и мир. - 2010. №1. – С. 99–119 (0,9 п.л.).

11. Брагина Н.Н. О возможности анализа литературного текста методом, принятым в музыковедении [Текст] / Н.Н. Брагина // Вопросы филологии. – 2010, №1. С. 64-73 (0,9 п.л.).

12. Брагина Н.Н. О методе структурно-архетипического анализа художественного текста [Текст] / Н.Н. Брагина // Обсерватория культуры. – 2010, №1. С. 11–17 (0,64 п.л.).

Монографии

13. Брагина Н.Н. Н.В. Гоголь: Симфония прозы (Опыт аналитического исследования) [Текст] / Н.Н. Брагина. - Иваново, 2007. - 210 с. (8,7 п.л.).

14. Брагина Н.Н. Мироздание А. Платонова: Опыт реконструкции (музыкально-мифологический анализ поэтики) [Текст] / Н.Н. Брагина. - Иваново: Талка, 2008. - 415 с. (21,7 п.л.).

15. Брагина Н.Н. Мироздание Андрея Платонова: Опыт реконструкции. Издание второе, исправленное и дополненное [Текст] / Н.Н. Брагина. - Иваново: «Талка», 2010. - 452 с. (21,8 п.л.).

Другие публикации

16. Два портрета (к проблеме музыкальных интерпретаций гоголевских сюжетов). // Перекресток-3: научно-художественный альманах по онтологии словесности, культурологической герменевтике и истории культуры. - Иваново-Шуя, 2000. - С. 130-132.

18. Тайна двух портретов: Гоголь и Шнитке (к проблеме взаимодействия музыки и слова) // «Потаенная литература»: исследования и материалы. Приложение к выпуску 2. – Иванов: Изд-во ИвГУ, 2000. - С. 190-194.

19. Повесть Н.В. Гоголя «Старосветские помещики» сквозь призму психоанализа // «Молодая наука – XXI веку». – Иваново, 2001. – С. 13–14.

20. «В начале был ритм...» // Лицей №3. – Шуя: Шуйский гос. пед. ун-т, 2001. - С. 56-64.

21. Музыка «Реки Потудань»: К проблеме возможности применения методологии музыковедческого анализа к литературному тексту // Структура текста и семантика языковых единиц. – Калининград: Изд-во Калининградского государственного университета, 2003. - С. 120-132.

22. Метафизика детства в романе А. Платонова «Чевенгур» // Архетип детства-II: Дети и сказка в культуре, литературе, кинематографии и педагогике. Научно-художественный альманах. - Иваново, 2004. - С. 81-94.

23. Мифологическая основа повести Н.В. Гоголя «Тарас Бульба» // Сборник конференции «Виноградовские чтения-2004». – М.: Изд-во МГПУ, 2004. – С. 37–42.

24. Полифония в повести Н.В. Гоголя «Шинель» // Содержание и технологии литературного образования в средней школе: проблемы анализа художественного текста. Мат-лы III межрегиональной научно-методической конференции. - Иваново, изд-во ИвГУ, 2004. - С.15-20.

25. Роман А. Платонова «Чевенгур», прочитанный глазами музыканта // «Страна философов» А. Платонова: проблемы творчества. – М.: ИМЛИ, 2005. - С. 361-369.

26. Три взгляда в глубину Потудани (о рассказе А. Платонова «Река Потудань») //Иностранные языки: теория и практика. Литературоведение (сборник статей) ГОУ ВПО «Ивановская государственная архитектурная академия». – Иваново, 2005. – С. 51-56.

27. Роль музыки в системе индивидуального образования // Мораль и этика в системе образования. Материалы IV Международной научно-практической конференции 13-14 мая 2004 года. – СПб-Шуя, 2005. – С. 141-146.

28. О возможности включения музыки в цикл школьных гуманитарных дисциплин // Культурологический подход к преподаванию литературы в современной школе (Сборник научных статей). – Иваново: изд-во ИвГУ, 2005. – С. 269-275.

29. «Одухотворенные люди» А. Платонова: мифология войны в свете музыкальных аналогий // В движении к открытому научному пространству: интеграция наук (Сборник научных трудов). – Шуя, 2006. – С. 76-88.

30. Платонов и Средняя Азия: диалог культур или война миров? // Глобальный кризис: Метакультурные исследования. Материалы международного симпозиума «Глобальный культурный кризис Нового времени и русская словесность» памяти Андрея Тарковского. В 2-х т. Т. 1. – Иваново– Шуя, 2009. – С. 141-147.

31. Рассказ А. Платонова «Неодушевленный враг» как концентрированное выражение основной идеи военной прозы писателя // Гуманитарные аспекты профессионального образования: проблемы и перспективы. Материалы II Международной научно-практической конференции, посвященной 40-летию Ивановского института ГПС МЧС России. – Иваново, 2006. – С. 344-349.

32. Фольклорные и мифологические мотивы в повести Н.В. Гоголя «Тарас Бульба» // IX Виноградовские чтения: материалы конференции. – М.: Изд-во МГПУ, 2005. – С. 29-35.

33. «Чевенгур» А. Платонова: путь сирот // Архетип детства-III, научно-художественный альманах. – Иваново, 2005. – С. 148-188.

34. «Котлован» А. Платонова: революция в стиле экспрессионизма // Андрей Платонов. Исследования и материалы. Кн. IV. – СПб.: Наука, 2008. – С. 87-98.

35. «Маленькие солдаты» Андрея Платонова. // Материалы международной лингвистической конференции МГУ. – М.: изд-во МГУ, 2007. – С. 127-132.

36. Н. В. Гоголь. Симфония прозы (Опыт аналитического исследования) Издание второе. – Иваново, 2008. – 212 с.

37. Мироздание Платонова // Шуйская сессия студентов, аспирантов, молодых ученых 30 мая 2008 г. – Шуя, 2008. – С. 37-48.

38. О возможности анализа литературного текста методом, принятым в музыковедении // Московская конференция по методологии исследования культуры 2007 г. - М.: Институт искусствознания, 2009. – С. 150-173.

39. Повесть Н.В. Гоголя «Старосветские помещики» в свете психоанализа // Материалы научно-практической конференции «Филологическая наука и школа: диалог и сотрудничество» 10-12 декабря 2009 г.– М.: МИОО, кафедра филологического образования. – С. 38-42.

40. О возможности использования технологии музыковедческого анализа для интерпретации литературного произведения (тезисы) // Материалы 14-й научно-практической конференции по психологии и педагогике чтения «Понимание в контексте науки, культуры, образования» 14-16 января 2010 года. – М.: НИЦ ИНЛОККС, 2010. – С. 17–19.

41. О возможности трактовки «Войны и мира» Л.Н. Толстого как античной трагедии через использование культурологического анализа текста // Интеграционные технологии в преподавании филологических дисциплин: виды, принципы, приемы (Материалы Всероссийской научно-практической конференции 22-23 апреля 2010 года: В 2-х т.) – Нижний Новгород, 2010. – Т. 1, с. 247–251.

Для заготовок

Для заметок

Заказ № 79-а/10/10 Подписано в печать 13.10.2010 Тираж 40 экз. Усл. п.л. 2,6



ООО "Цифровичок", тел. (495) 649-83-30
www.cfr.ru ; [e-mail: info@cfr.ru](mailto:info@cfr.ru)

